

TAMPEREEN YLIOPISTO

Kamilla Billiers

Elokuvallisuus kaunokirjallisuudessa

Elokuvallisten tekniikoiden käyttö neljässä 2000-luvun alun kotimaisessa
proosateoksessa

Suomen kirjallisuuden pro gradu -tutkielma
Tampere 2016

BILLIERS, KAMILLA: Elokuvallisuus kaunokirjallisuudessa: elokuvallisten tekniikoiden käyttö neljässä 2000-luvun alun kotimaisessa proosateoksessa.

Pro gradu -tutkielma, 120 s. + 6 s. kuvaliite

Suomen kirjallisuus

Tammikuu 2016

Tutkimuksessa tarkastellaan elokuvallisuutta kaunokirjallisuudessa. Tutkimus esittelee, miten elokuvallisuus ilmenee kaunokirjallisuudessa, ja miten elokuvakerronta vaikuttaa nykyproosaan. Tarkastelussa ovat sekä kerronnalliset rakennepiirteet että kohdeteosten elokuvalliset aiheet, viittaukset ja rinnastukset, minkä lisäksi tutkimuksessa analysoidaan esimerkiksi poikkeavan typografian mahdollistamaa visuaalisuutta tekstissä. Tutkimuskohteena on neljä 2000-luvun alun kotimaista proosateosta, joissa kussakin elokuva ja visuaalisuus ovat vahvasti läsnä niin kerronnan rakenteissa kuin tarinan tasollakin. Kohdeteokset ovat Johanna Sinisalonen romaani *Lasisilmä* (2006), Pasi Ilmari Jääskeläisen romaani *Harjukaupungin salakäytävät* (2010), Jukka Laajarinteen teos *Kehys* (2010) sekä Tuuve Aron novellikokoelma *Himokone* (2012). Näissä teoksissa elokuvallisuus ja visuaalisuus ilmenevät hieman eri tavoin, minkä vuoksi valituista teoksista löytyvistä esimerkeistä rakentuu monipuolinen kokonaisuus tarkasteltaessa elokuvallisen kaunokirjallisuuden ominaispiirteitä. Tutkimuksen johtajatuksena on, että kohdeteoksissa on havaittavissa useamman mediumin yhteisvaikutus, mikä on tutkimuksen mukaan tyypillistä 2000-luvun proosalle.

Tutkimuksen lähtökohtana on ajatus siitä, että postmodernististen kerronnan keinojen vakiintuneisuus tekee elokuvalliset rakenteet odotustenmukaisiksi kaunokirjallisessa tekstissä. Elokuvatekniikoiden käyttö kaunokirjallisessa tekstissä kytkeytyy analyysissä osaksi laajempaa tekstien ja mediumien välistä vuoropuhelua. Tutkimuksessa hyödynnetään teknistä elokuva-alan termistöä analyysin apuvälineenä, ja elokuvakäsikirjoittamisen ja kuvaamisen käsitteet käyvät keskustelua klassisten kertomusentutkimuksen teorioiden kanssa. Toisaalta tutkimuksessa sovelletaan esimerkiksi adaptaatioteorioita perinteisen käsittelysuunnan vastaisesti: ei kirjasta elokuvaksi, vaan toisin päin. Tutkimus mukailee vanhempia kertomuksen teorioita Gerald Genettestä Seymour Chatmaniin ja Juri Lotmanista Mihail Bahtiniin, mutta toisaalta niitä tulkitaan myös erilaisten audiovisuaalisen kerronnan teorioiden valossa. Esimerkiksi ekfrasiksen teorian yhdistetään elokuvallista kohtausta kirjallistavan käsikirjoituksen kuvaamiseen, ja Bahtinin ajatukset polyfoniasta liitetään myöhempään elokuvatutkimukseen, mikä synnyttää elokuvallisen moniäänisyyden teoriaa.

Tutkimuksen keskeisin lopputulos on se, miten juuri elokuvakerronnalle muokkautuneiden kerronnan keinojen hankalaltakin tuntuva sovittaminen kaunokirjalliseen kerrontaan luo uudentyyppistä, visuaalista kirjallisuutta, eräänlaisen moniulotteisen ja -tasoisen, intermediaalisen hybridin. Erilaisten elokuvateknisten keinojen käyttö kaunokirjallisessa tekstissä osoittaa teosten kurottavan kerronnassaan yli kirjallisen kerronnan konventionaalisten rajojen ja luovan moniäänistä ja visuaalista kerrontaa. Elokuvalliselle kaunokirjallisuudelle on tyypillistä visuaalisen kerronnan korostaminen, eikä elokuvan läsnäoloa ja vaikutusta tekstissä pyritä häivyttämään. Lisäksi ilmiö liitetään laajempaan kulttuuriseen keskusteluun 2000-luvun kotimaisen proosan luonteesta, sen visualisoitumisesta ja taiteen monimedioitumisesta, samalla kun visuaalinen kulttuuri vaikuttaa ja nivoutuu kaikille elämän, nykykulttuurin ja -taiteen eri osa-alueille. Visuaalisen kulttuurin alituinen läsnäolo on muun muassa synnyttänyt elokuvallisen tavan kirjoittaa, ja se onkin muokannut nykykaunokirjallisuuden tapaa kuvata maailmaa.

Sisällys

| | |
|--|-----|
| 1 Aluksi | 1 |
| 1.1 Tutkimuskohde ja tutkimuskysymys | 1 |
| 1.2 Kirjallisuus ja elokuva..... | 6 |
| 1.3 Elokuvallisuus | 10 |
| 2 Elokvatekniikat kirjallisuuden keinoina..... | 13 |
| 2.1 Kohtaukset, kuvakoot ja kameran liike | 13 |
| 2.2 Montaasi ja leikkaus..... | 22 |
| 2.3 Takaumat ja ennakkoinnit | 32 |
| 2.4 Liikkeen mielikuvia | 43 |
| 3 Rinnastukset ja viittaukset elokuvallisessa proosassa..... | 52 |
| 3.1 Voice over -kerronta | 52 |
| 3.2 Ekfrasis..... | 58 |
| 3.3 Alluusiot | 66 |
| 4 Elokvallinen romaani – hybridi..... | 81 |
| 4.1 Typografia visuaalisuutta luomassa | 81 |
| 4.2 Intertekstuaalisuus ja polyfonia | 95 |
| 5 Lopuksi..... | 107 |
| Lähteet..... | 110 |
| Kohdeteokset..... | 110 |
| Tutkimus- ja muu kirjallisuus | 110 |
| Sähköiset lähteet | 118 |
| Elokvat ja televisiosarjat | 118 |
| Liitteet | |

1 Aluksi

1.1 Tutkimuskohde ja tutkimuskysymys

Pro gradu -tutkielmani käsittelee elokuvallisuutta 2000-luvun alun kotimaisessa proosassa neljän esimerkkiteoksen kautta. Tutkin, mitä elokuvallisuus kaunokirjallisuudessa on ja millaisia vaikutuksia elokuvakerronnalla on nykyproosaan. Tarkastelen sekä kerronnallisia rakennepiirteitä kohdeteoksissani että teosten elokuvallisia aiheita, sanastoa, viittauksia ja rinnastuksia. Lisäksi havainnoin paikoitellen poikkeavan typografian käyttöä kohdeteoksissani ja kytken sen osaksi laajempaa tekstien ja mediumien välistä vuoropuhelua. Tutkimuksessani erittelen erilaisia elokuvallisiksi luokittelemiani keinoja ja pohdin millaisin tavoin kaunokirjallisuuden elokuvallistuminen vaikuttaa uuden kotimaisen kaunokirjallisuuden tapaan kuvata maailmaa. Tutkimukseni keskittyy neljään vuosina 2006–2012 ilmestyneeseen kotimaiseen proosateokseen, jossa kussakin elokuvan ja visuaalisuuden läsnäolo näkyy voimakkaana sekä teosten aiheen ja sanaston tasolla että erilaisina rakenteellisina ja kerrontateknisinä ominaisuuksina.

Johanna Sinisalon romaani *Lasisilmä* (=L, 2006) keskittyy saippuasarja *Lähiön* kirjoittamisen maailmaan. Päähenkilö ja käsikirjoittajatiimin tuorein jäsen Taru huomaa pikkuhiljaa oman todellisuutensa sekoittuvan kirjoittamansa televisiosarjan todellisuuteen niin, että lopulta on vaikea huomata, mistä yksi alkaa ja toinen loppuu. Vähitellen Taru alkaa uskoa kirjoittamansa televisiosarjan tapahtumien toimivan eräänlaisina etiäisinä hänen omasta elämästään. Kontrolloidakseen tapahtumia Taru alkaa kirjoittaa sarjaan sellaisia juonenkäänteitä, joiden hän tahtoo tapahtuvan myös itselleen ja läheisilleen.

Jukka Laajarinteen teos *Kehys* (=K, 2010) koostuu sattumanvaraisesta sarjasta toisiinsa liittymättömiä ja kuitenkin toisistaan ponnistavia tapahtumia. Teos sisältää miltei neljäkymmentä pientä osaa¹, omaa pientä kertomustaan, joista kukin vaihtuu melkein huomaamatta toiseksi. Eri osia eivät, ensimmäistä ja viimeistä lukuun ottamatta, yhdistä tapahtuma-aika, -paikka tai henkilöt. *Kehyksen* itsenäiset tarinat vaihtelevat aina yksinhuoltajaisän väsymyksestä masentuneen laulajattaren itsemurhayritykseen ja vanhasta kiinalaisesta tarinasta pankkiryöstöön Las Vegasissa.

¹ Sanalla 'osa' viitataan tästedes Laajarinteen teoksesta puhuessani yksittäiseen, mahdollisesti sisäkkäiskertomuksen sisältävään, luvun omaiseen kerronnalliseen yksikköön teoksessa. Huom. Elokuvallisuutta määriteltäessä sanalla osa voidaan myös tarkoittaa 'kohtausta', ks. luku 1.2.

Yhteisiä osille ovat niiden väliset lause- ja sanatason viittaukset sekä rakenteellisesti solmukohdat, se, miten ne liittyvät toisiinsa.

Pasi Ilmari Jääskeläisen niin ikään vuonna 2010 ilmestyneessä romaanissa *Harjukaupungin salakäytävät* (=HS) ilmenee monenlaista intertekstuaalisuutta ja moniäänisyyttä. Juoni etenee kahdessa eri ajassa sekä teoksen sisällä useammassa mediumissa (esimerkiksi tarinamaailman todellisuudessa, Facebookissa ja sähköpostissa). Eri kertomukset punoutuvat toisiinsa, kun romaanin päähenkilö, kustannuspäällikkö Olli Suominen, tapaa vuosien jälkeen ensirakkautensa ja sittemmin teoksella *Elokuvallinen elämänopas* maankuuluksi tulleen kirjailijattaren Kerttu Karan ja palaa tämän kanssa epäselviksi jääneisiin nuoruusmuistoihin niin tarinan varsinaisessa maailmassa, unessa kuin Facebookissakin. Juonen elokuvalliset ja intertekstuaaliset viittaukset saavat lisäpontta, kun niitä höystetään erilaisilla audiovisuaalisen kerronnan tekniikoilla. Etenkin takaumia käytetään teoksessa runsaasti. Maininnan arvoista on myös se, että teoksella on kaksi eri tavoin päättyvää loppulukua². Toista loppua tarjotaan myös *Lasisilmässä*.

Tuuve Aron novelliteoksessa *Himokone: välähdyksiä pimeässä* (=H, 2012) kukin novelli on otsikoitu jonkin klassikkoelokuvan mukaan (esimerkiksi ”Alien”, ”Vertigo” ja ”Full Metal Jacket”). Novellit seuraavat otsikossa nimetyn elokuvan juonta ennen kaikkea vertauskuvallisesti ja intertekstuaalisesti ilmenevien vaikutteiden keinoin, eivätkä ne siten ole audiovisuaalisen esikuvansa suoraa toisintoa. Toisin sanoen, vaikka kukin novelli on selvästi saanut vaikutteita esikuvastaan, eivät tarinat tai henkilöt ole välttämättä lainkaan samat. Teos on jaettu neljään muutaman novellin mittaiseen osioon, jotka on nimetty erilaisten elokuvanteon sääntöjen ja elokuvakerronnan sujuvaa jatkuvuutta ylläpitävien tekniikoiden (suojaviiva, kuollut kulma³, klaffivirhe, ristikuva) mukaan. Elokuvakriittikonakin toimiva Aro ei jätä alleviivaamatta elokuvan ja kaunokirjallisuuden tarkoituksellista yhdistelemistä, eikä vain novellien ja osioiden nimissä, vaan kerronnan tavoissa sekä intertekstuaalisena polyfoniana, johon palaan tutkielman viimeisessä pääluvussa. Koska Aron teos poikkeaa muotonsa (novellikokoelma) puolesta muista tutkielman kohdeteoksista (romaaneja), ei se keskustele kaikessa analyysissä aivan tasa-arvoisesti muiden tutkimukseeni valikoituneiden teosten kanssa. *Himokoneen* käyttäminen kohdeteoksena on

² Jatkossa teoksen loppuja analysoidessani viitatessani sellaisiin virkkeisiin, joiden sisältö on kummassakin lopussa identtinen, merkitsen sivunumerot siten, että ensin tulee vaihtoehtoisen lopun ”Blanc” ja kauttaviivan jälkeen lopun ”Rouge” sivunumero. Mahdollisista poikkeuksista ilmoitan erikseen.

³ Kuollut kulma ei tietävästi ole mikään oikea elokuvatekninen termi. Sen sijaan sen nimisiä elokuvia löytyy muutama. Esimerkiksi vuonna 2002 ilmestyi Hitlerin viimeisestä sihteeristä kertova dokumenttielokuva *Kuollut kulma – Hitlerin sihteerin (Im toten Winkel – Hitlers Sekretärin)*. Vuonna 2011 ensi-iltansa sai puolestaan kanadalainen trilleri *Angle Mort*.

kuitenkin perusteltua sen tarjotessa mielenkiintoisia analyysin mahdollisuuksia polyfonian ja runsaiden elokuva-alluusioiden ohella muun muassa leikkaus- ja lähikuvatekniikan käytön muodossa. En muutenkaan pyri käsittelemään kohdeteoksiani tasa-arvoisesti kaikissa alaluvuissa. Sen sijaan poimin kustakin teoksesta niitä elokuvallisuutta osoittavia esimerkkejä, joita teoksissa kulloinkin selkeimmin näkyy.

Edellä esitellyistä teoksista ei Jutta Peltolan *Lasisilmän* metafiktioon keskittyvän pro gradu -tutkielman (2012) lisäksi löydy lainkaan tutkimusta, eikä kohdeteosteni tekijöiden muitakaan teoksia, Sinisalon laajaa tuotantoa lukuun ottamatta, ole tiettävästi tutkittu. Sinisalon tuotannon lukuisissa tutkimuksissa ei niissäkään ole käsitelty kerronnan audiovisuaalisuutta, paitsi Peltolan tutkielmassa, jossa aihetta sivutaan hieman. Peltolan tutkielman ollessa toistaiseksi ainoa edes yhtä kohdetekstiäni käsittelevä tutkimus, tulen väistämättä käymään keskustelua *Lasisilmän* kerronnan tulkintatavoista. Peltolan (2012, 46) mukaan ei esimerkiksi ole relevanttia käyttää teoksen yhteydessä intermediaalisuuden käsitettä, koska romaanissa eivät hänen mukaansa yhdisty kahden eri taiteen muodot. Olen jo lähtökohtaisesti eri mieltä väitteestä, sillä tämän kohdeteoksen valinta perustuu sille näkökulmalle, että audiovisuaalisen kerronnan, kyseisen teoksen kohdalla televisiokerronnan, keinot yhdistyvät kaunokirjallisuuteen esimerkiksi toistojen, takaumien ja voice overin muodossa. Lisäksi ekfrasista käsittelevässä alaluvussa 3.2 kyseenalaistan Peltolan kannan siitä, etteikö *Lasisilmässä* kuvailtaisi muun taiteen alan teosta.

Tutkimukseni aihe ei muutenkaan ole kovin tutkittu, mikä on yllättävää sikäli, että intermediaalisuuden tutkimusta tehdään nykypäivänä paljonkin ja mediatutkimusta on yhdistetty kirjallisuustieteeseen jo vuosien ajan. Elokuvan vaikutusta modernistiseen kirjallisuuteen on kylläkin tutkittu jonkin verran kansainvälisesti (esim. Trotter 2007, Seed 2009 ja Shail 2012). Kotimaista tutkimusta samasta aiheesta edustaa muun muassa Merja Kaipiaisen englantilaisen filologian lisensiaatintyö *Virginia Woolf, Modernism and the Visual Arts* (2006), jonka mukaan elokuvaa ja modernistista kirjallisuutta yhdistää ennen muuta montaasin käyttö. Montaasia käsittelen seuraavassa pääluvussa. En kuitenkaan näe tutkimani kotimaisen 2000-luvun proosan olevan sitä modernistista kirjallisuutta, johon edellä mainitut tutkijat muun muassa ovat paneutuneet.

Siitä huolimatta, että eri mediuumeissa esiintyviä taidemuotoja ja niiden välisiä siteitä on tutkittu melko runsaastikin, en ole juurikaan löytänyt aiempaa tutkimusta juuri suomalaisen kaunokirjallisuuden elokuvallisuudesta. Kirjallisuustieteellistä kuvakirja- ja sarjakuvatutkimusta sen

sijaan on tehty melko paljon (esim. Laukka 2001, Happonen 2007, Kukkonen 2010 ja Mikkonen 2011), ja kuvan ja sanan suhteita on käsitelty muun muassa Kai Mikkonen teoksessaan *Kuva ja sana: kuvan ja sanan vuorovaikutus kaunokirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä* (2005) (ks. myös Hollsten 1998 ja 2003). Edellä mainittua Mikkosen teosta hyödynnän omassa tutkimuksessani, eritoten kolmannessa luvussa esiteltävän ekfrasiksen käsitteen yhteydessä, vaikka tekijä ei analyysissään elokuvasta puhukaan. Nykytulkinnessa ekfrasis tarkoittaa lyhyesti sanottuna sanallista esitystä kuvallisesta esityksestä (Mikkonen 2005, 263). Kuvallisuuden käsitteitä on analysoitu paljon edellä mainittujen lisäksi myös kuvarunouden tutkimuksessa (esim. Kantola 2001). Juuri elokuvan keinojen käyttöä kaunokirjallisuudessa on tutkittu Suomessa lähinnä postmodernin runouden tutkimuksen yhteydessä. Tästä esimerkkinä mainittakoon Touko Kauppinen pro gradu -tutkielma *”Maailma, muoto.” Elokuvamaiset liikkuvan kuvan runot Kari Aronpuron ja Pentti Saarikosken 1960-luvun alkupuolen teoksissa* (2011).

Kohdeteokseni ilmentävät monimediaalisuudellaan, typografian poikkeavalla käytöllä ja muilla audiovisuaalista kerrontaa mukailevilla tekniikoilla pikemminkin postmodernismia kuin modernismia. Postmodernismille tyypillisiä elementtejä ovat esimerkiksi moni- ja intermediaalisuus, rationaalisuudesta irtautuminen, eheyden puute niin kerronnan rakenteen kuin juonenkin tasolla, välimerkkien vapaa käyttö ja esitystavan katkelmallisuus. Vaikka teoksissa ei todellisuutta voikaan jäsentää yksilöllisten merkitysten kautta, eivät ne kuitenkaan ole modernismille tyypilliseen tapaan absurdeja. (Lehtonen 2001, 92.) Realismikriittisyys ja aiemman tai vallitsevan kirjallisen tradition kommentointi ja uusintaminen on myös suuntaukselle ominaista (Peltola 2012, 3). Toisaalta postmodernismia paljon kirjallisuudessa tutkinut Brian McHale (1992, 125) esittää elokuvan olevan ennen muuta modernistisen taiteen ja kulttuurin ilmenemismuoto, jonka televisio on syrjäyttänyt postmodernilla aikakaudella. Hypoteesini mukaan kotimaisessa proosassa asia ei ole niin yksiselitteinen. 2000-luvulla julkaistut kohdeteokseni ilmentävät postmodernin kerronnan rakennepiirteitä, mutta ovat siitä huolimatta mitä suurimmassa määrin niin elokuvan, kuin muidenkin mediumien vaikutuksen alaisia. Tästä huolimatta en keskity tutkielmassa taidesuuntausten määrittelyyn tai analysointiin vaan kaunokirjalliseen elokuvallisuuteen. Yksi lähtökohdistani on kuitenkin se, että postmodernististen kerronnan keinojen vakiintuneisuus tekee elokuvalliset rakenteet odotustenmukaisiksi kaunokirjallisessa tekstissä, minkä vuoksi ei ole tarpeen kyseenalaistaa esimerkiksi teoksen vallitsevasta tyylistä poikkeavan rivityksen tai typografian käyttöä, vaan voin keskittyä siihen, mitä ja miten eri kerronnan tekniikoilla pyritään ilmaisemaan. Tutkielmassani kohdeteoksista lainatuissa katkelmissa esiintyvät typografiset muutokset kuten kursiivit, alleviivaukset, lihavoinnit ja kapiteelit ovat suoraan alkuperäisteoksista peräisin, enkä

siten mainitse asiasta viitteessä. Sisennettyjen lainausten rivitys puolestaan mukailee tutkielman rivitystä. Lainauksen typografisen ulkoasun ollessa analyysin kannalta olennaista ilmoitan alkuperäisestä rivityksestä erikseen.

Suurin osa nimenomaan elokuvaa ja kaunokirjallisuutta yhdistävästä tutkimuksesta ja teorioista liittyy romaanien elokuva-adaptaatioihin. Yhden mediumin, esimerkiksi kaunokirjallisuuden, sovittaminen toiseen, vaikkapa elokuvaan, tunnetaan mediatutkimuksessa 'adaptaationa', ja se on intermediaalisuuden ohella vaikuttanut siihen, miten yhden mediumin, kuten elokuvan, keinot ovat siirtyneet vähitellen myös johonkin toiseen, esimerkiksi kirjallisuuteen. Tutkimukseni haasteena onkin monessa tapauksessa soveltaa elokuvasta sanottua kirjallisuuteen ja käyttää tutkimukseni välineinä elokuva-adaptaation teorioita toisin päin kuin yleensä: ei kirjallisuudesta elokuvaksi (cinematization) vaan elokuvan sovittamisesta romaaniksi (novelization) (ks. Chatman 1981, 118–119). Esimerkiksi Kaisa Kurikan (2012) *Turun Sanomissa* julkaistussa kirja-arvostelussa Aron *Himokonetta* pidetään esimerkkinä ”novellisaatiosta”, joskaan tästä ei suoranaisesti ole kyse, minkä lisäksi täsmällisempi suomennos edellä mainitusta adaptaatiotutkimuksen termistä olisi tietysti ”romaanisaatio”. Vaikka en elokuvan kirjallistamista suoranaisesti tutkikaan, auttavat adaptaatioteoriat hahmottamaan sitä, miten audiovisuaalisen mediumin tekniikat ovat tuotavissa kirjallisuuteen.

Siitä huolimatta, etten tutkimuksessani erityisesti syvennykään adaptaation käsitteisiin aiheen ollessa hieman sivussa tutkimuskysymyksestäni, en voi täysin välttyä sivuamasta joitakin adaptaatiokeskusteluita (esim. Andrew 1984, Bacon & Mikkonen 2008 ja Hutcheon 2006). Keskityn kuitenkin ennemmin intermediaalisuuden ja polyfonian käsitteisiin selvittäessäni tapoja, joilla eri mediumien kerronnan tavat liukuvat toisiinsa ja lomittuvat monimediaaliseksi kokonaisuuksiksi. En siis tutki esimerkiksi elokuvan *Vertigo* adaptaatiota Aron samannimiseksi novelliksi. Pikemminkin pyrin etsimään, miten Hitchcockin *Vertigon*, tai ylipäätään elokuvan, kerronta ja elokuvan aihe on vaikuttanut Aron novelliin niin tarinam kuin rakenteenkin osalta. Elokuvan vaikutusta kirjallisuuteen on tutkittu adaptaatioita vähemmän, ja 2000-luvun kotimaisen proosan osalta sen tutkimus tuntuu puuttuvan täysin. Kuitenkin kohdeteoksissani on selvästi havaittavissa useamman median yhteisvaikutus, mikä on hypoteesini mukaan jossain määrin tyypillistä 2000-luvun proosalle.

Koska elokuvaa niin juonessa kuin kerronnan keinoissa hyödyntäviä, toisin sanoen elokuvallisia

teoksia on viime vuosina ilmaantunut kotimaisen nykykirjallisuuden kentälle useita⁴, on aihe ajankohtainen ja myös siltä osin tutkimuskohteeni mielekäs. Olen valinnut tutkimuskohteeni sen perusteella, että saan poimittua kustakin niistä hieman erityyppisiä esimerkkejä kaunokirjallisuuden elokuvallisuudesta. *Harjukaupungin salakäytävissä* eri todellisuuden tasot, tarinan varsinainen todellisuus ja elokuvat sekoittuvat juonessa ja kerronnan rakenteessa. *Himokone* mukailee aihevalinnalla ja kerronnan rakenteella klassikkoelokuvia. *Kehyksessä* elokuvallista visuaalisuutta puolestaan tuotetaan typografisin ja kuvallisin keinoin, ja *Lasisilmä* jäljittelee rakenteessaan televisiosarjan käsikirjoitusta, minkä lisäksi teoksesta on löydettävissä muun muassa kohtauksia, takaumia ja ennakoiteja. Neljästä valitusta kohdeteoksesta on poimittavissa selkeitä esimerkkejä käsittelemistäni aiheista, minkä vuoksi ne mielestäni muodostavat kattavan, muttei kuitenkaan liian laajan kuvan tarkastelemastani kaunokirjallisesta elokuvallisuudesta.

1.2 Kirjallisuus ja elokuva

Elokuvan ja kirjallisuuden keskinäisiä suhteita on tutkittu miltei elokuvan alkua ajoista, 1800-luvun loppupuolelta, saakka. Vähitellen uuden taidemuodon kehittyttyä ja yleistyttyä sen vaikutus alkoi näkyä kirjallisuudessa. Tosin esimerkiksi Sergei Eisenstein, yksi Neuvostoliiton tunnetuimmista elokuvateoreetikoista, on jälkikäteen tarkastellut elokuvallisten keinojen runsautta jo Charles Dickensin tuotannossa ja esittää Dickensin kerronnan tapojen vaikuttaneen olennaisesti vastaavien keinojen käyttöönottoon D. W. Griffithin ja myöhemmin muidenkin ohjaajien elokuvissa (Eisenstein 1978, 310, 318). Eisensteinin (mt. 293) mukaan elokuva on taiteiden evoluutiossa seuraava askel kirjallisuuden jälkeen, se siis on kaikkien taideilmausten täydellinen yhteenliittymä. Elokuva on mahtipontisesti määriteltynä ”runouden ja proosan saavuttaman ankaran sävyn laventumista uudelle alueelle, jolloin haluttu kuva aineellistetaan suoraan nähtäväksi ja kuultavaksi” (mp.). Toisin sanoen elokuvallisten keinojen lähtökohdat olisivat juuri 1800-luvun romaanikerronnassa, josta ne olisivat elokuvan muokkaamina palanneet myöhemmin takaisin kirjallisuuteen.

Elokuva ja kirjallisuus ovat tällaisten tulkintojen mukaan kuin symbioottisessa suhteessa, eikä kumpikaan olisi voinut kehittyä edelleen ilman toista. Esimerkiksi mediakulttuurin professori

⁴ Muita proosateoksia, joissa visuaalisuus ja elokuva ovat vahvasti läsnä, ovat esimerkiksi Katri Lipsonin teos *Jäätelökauppias* (2012), Nelli Hietalan *Käsipohjaa* (2014) ja Henni Kittin *Elävän näköiset* (2014).

Mikko Lehtonen kirjoittaa tutkijoiden huomanneen jo 1930-luvulla elokuvan tehneen yksityiskohtaisen kuvailun kirjallisuudessa tarpeettomaksi, mikä edelleen vaikutti ajan populaarikirjallisuuden rakenteeseen. Uusia kirjallisuuden muotoja etsiessään kirjailijat päätyivät lainaamaan tekniikoita elokuvan maailmasta. Uudenlaiseen, elokuvien myötä audiovisuaaliseen kerrontatapaan tottunut lukija alkoi kaivata kaunokirjallisuuteenkin uusia kerronnan ja kuvauksen keinoja, joita tarjottiin muun muassa elokuvataiteen piiristä (Lehtonen 2001, 106–107).⁵

Kirjallisuuden- ja elokuvantutkimuksessa esiintyy monia ristiriitaisia käsityksiä siitä, minkälainen on elokuvan ja kirjallisuuden kerronnan rakenteiden välinen suhde. Kysymyksiä kirjallisuuden ja elokuvan välisistä eroista ja yhtäläisyyksistä on tarkasteltu varsin eri näkökulmista, eikä selkeätä mielipidettä tunnu olevan. Suurpiirteisoin yhdistävä tekijä vaikuttaisi usein olevan se, että molemmat, sekä elokuva että kaunokirjallinen teos, kertovat jostakin, mutta tarina on vain ilmaistu eri välinein (Kejonen 1980, 20). Kirjallisuus- ja elokuvatiiteilijä Robert Stam (2005a, 20) huomauttaa elokuvan alkavan kielestä (esimerkiksi konkreettisesti kirjoitettuna käsikirjoituksena) ja myös palaavan siihen (muun muassa elokuvasta kertovien arvosteluiden ja artikkelien muodossa). Näin ollen yhtäläistä kirjallisuudessa ja elokuvassa olisi se, että kumpikin on väistämättä kielellistettävä, jotta ne voisivat olla olemassa. Tämä ajatus kuitenkin poissulkee esimerkiksi kokeelliset ja tarkoituksella vailla selkeää käsikirjoitusta tai tarinaa olevat elokuvat. Selkeyden vuoksi keskityn tarkastelemaan yleistävästi pikemminkin perinteisen, kertovan (käsikirjoitetun) elokuvan ja kaunokirjallisuuden välistä suhdetta.

Mediatutkija John Ellisin teoksessa *Visible Fictions* (1992, 64) esitetään elokuvakerronnan olevan suoraa jatkumoa 1800-luvun novellikerronnalle siten, että elokuvakerrontaan on vain valikoitunut osa kirjallisen kerronnan keinoista. Pro gradu -tutkielmassaan Ville Tuokko (2005, 95) on todennut elokuvassa olevan vähemmän tilaa vivahteille, jolloin rakennetta on tiivistettävä ja on harjoitettava ankaraa valikointia. Tässäkin mielessä elokuvakerronta muistuttaa novellin tai minimalistisen

⁵ Tänä päivänä internet mahdollistaa erilaiset tekstiä ja konkreettisesti liikkuvaa kuvaa yhdistelevät artikkelit, video- ja sanataiteen hybridit. Mainio esimerkki tällaisesta yhdistelystä löytyy eritoten journalismin puolelta. Kaunokirjallisen journalismin ääntä ja videokuvaa yhdistävänä taidonnäytteenä mainittakoon toimittaja Anu Nousiainen Norjassa vuonna 2014 kuolleista luolasukeltajista kertova juttu ”Syvällä”, joka ilmestyi *Helsingin Sanomien* maaliskuun 2015 Kuukausiliitteen verkkoversiossa: <http://dynamic.hs.fi/2014/syvalla/> [tarkistettu 18.1.2016]. ”Syvällä” oli ehdolla Bonnierin journalistipalkinnon 2015 saajaksi palkintoluokassa ”Vuoden journalistinen teko”. Lehtijutun yhteydessä esitettävien grafiikkojen, videoiden ja ääninäytteiden koetaan mitä ilmeisimmin antavan jutulle jotain sellaista lisäarvoa, johon pelkkä teksti yksin ei yltäisi. Tässä mielessä jo vanhentuneelta vaikuttanut ajatus siitä, että valokuva olisi aina kuvataidetta tai elokuva kaunokirjallisuutta ”todellisempaa”, osoittautuu sittenkin edelleen ajankohtaiseksi. Eri mediumien yhdistelemistä olisi epäilemättä palkitsevaa tutkia myös (kaunokirjallisen) journalismin kontekstissa, mutta mielenkiintoisuudestaan huolimatta rajaan aiheen tämän tutkielman ulkopuolelle.

kerronnan periaatteita. Esimerkiksi teoksessa *Harjukaupungin salakäytävät* kustantaja Suomisen arjen minimalistinen, mutta tarkka kuvaus lisää myös realistisuuden ja visuaalisuuden tuntua:

Olli haukkasi toimistossa omenaa, nukahti kesken pureskelun ja uneksi, kunnes havahtui puhelimen ääneen. Hän kävi keskustelun osallistumisesta saksalaisille kirjamesuille. Ikkunan takana häämötti märkä Kirkkopuisto, jonka läpi kipitti ihmisiä. Puhelun jälkeen hän söi omenan loppuun [...] (HS 8.)

Miljöötä tai dialogia ei kuvailla, vaan sen sijaan kerronnassa keskitytään olennaiseen, siihen minkä lukija voi jo annetuista vihjeistä nähdä ”sielunsa silmin”. Yksityiskohtien kuvailulle ei ole tarvetta, mikä palauttaa jälleen ajatukseen Lehtosen esittämään väitteeseen novellikerronnan minimalismista.

Toisaalta esimerkiksi narratologi Seymour Chatmanin näkemyksen mukaan elokuvan ja kirjallisuuden kerronnan erottaa toisistaan lähinnä ensin mainitun audiovisuaalisuus, jota ei ole mahdollista sellaisenaan siirtää kirjallisuuteen. Muuten kerronta rakentuu molemmissa samalla tavoin erojen ilmentyessä lähinnä yksittäisten sanojen tasolla. (Chatman 1980, 96–97.) Tuntuu itsestään selvältä, että yksi elokuvan ja kirjallisuuden perustavanlaatuisista eroista on juuri se, että yhdessä tarina näytetään ensin konkreettisesti, jolloin se koetaan välittömästi näköaistin kautta ja mielletään vasta näkemisprosessin jälkeen, kun toisessa taas se ensin lukijan toimesta rakennetaan tämän mielessä ja ”nähdään” vasta sitten. Mainittu ulkoisen ja sisäisen näkemisen ja audiovisuaalisen ja kirjallisen välinen ero koetaan kuitenkin tarpeelliseksi mainita käytännössä jokaisessa aihetta sivuavassa teoksessa (esim. Bacon 2005, 15–125; Stam 2005a, 6; Andrew 1984, 43; Bacon 1994, 40). Tämä kenties kielii siitä, miten aiheen tutkimuksessa pysytellään vielä peruskäsitteiden määrittelyssä.

Haastetta tutkimukseen luovat eri mediuille ominaisimpien kerronnan tapojen vertailu ja kuvailu. Käytän täsmällisempien käsitteiden puutteessa hieman jäykkiä termejä kuten ”kirjallinen liike”, ”mielikuvaliike” ja ”tekstuaalinen kamera” kuvaamaan kohdeteoksissani käytettyjä tekniikoita, jotka pyrkivät aikaansaamaan liikkeen tai visuaalisuuden tunnun. Analysoidessani liikettä kohdeteoksissa tiedostan sen, ettei kirjallisessa esityksessä mikään liiku *todella*. Esimerkiksi kirjallisella liikkeellä tarkoitan kirjallisin keinoin aikaansaatua liikkeen tunnelmaa tai mielikuvaa, elokuvamaista etenevyyttä tekstissä. Tutkimukseni kielelliset haasteet liittyvät pitkälti juuri näkemiseen ja liikkeen kuvaamiseen. Tutkimistani kerronnan keinoista ennen kaikkea ääntä ja liikettä ei voi sinällään siirtää yhdestä toiseen. Pyrin kuitenkin parhaani mukaan löytämään etenkin elokuvateknisestä termistöstä sellaisia ilmaisuja, joiden avulla selittää ja selkiyttää sanomaani. Esimerkiksi alaluvussa 2.1 tarkasteltavaa panorointia vertaan kuin elokuvakameralla aikaansaatavaan liikkeeseen, mistä käytän ilmaisua tekstuaalinen kamera.

Paljon pohditaan myös sitä, mitä keinoja elokuva nuorempana taiteenlajina on lainannut muilta pidempään olemassa olleilta taidemuodoilta tai miten yhden mediumin ajatukset ja käsitteet kääntyvät toisen ilmaisumuodon "kielelle". Neuvostoliittolainen dokumentaristi ja elokuvateoreetikko Dziga Vertov on muun muassa käyttänyt ajatusta eri taiteiden kielistä kommentoidessaan kirjailija John Dos Passosin *U.S.A.* -trilogian (1930–1936) elokuvallisuutta. Vertovin mukaan Passosin teos on käänös elokuvan näkemisestä kirjallisuuden kielelle (Vertov 1934 sit. Seed 2009, 139). Halua kääntää nähty kirjoitetuksi kuvastaa myös se, miten monista elokuva-alan termeistä on löydettävissä vastineita kirjallisuudessa. Esimerkiksi elokuvan takauma tai 'flashback' tunnetaan kirjallisuudessa paremmin käsitteenä 'analepsis' (ks. esim. Chatman 1980, 63–64) ja lähikuva, 'close-up', voidaan kääntää 'visuaaliseksi synekdokeeksi'⁶ (mt. 40). Aron novellissa "Full Metal Jacket" kertoja makaa ruohikossa ja katselee tummentuvaa taivasta, kun yhtäkkiä katse kääntyykin paljon lähemmäs: "kädelleni loikkasi ruskeapilkkuinen sammakko. Panin sormet elukan ympärille. Se pysyi otteessani ja tunsin sydämen tykyttävän kaulalla hurjana. Kellertävät mulkosilmät avautuivat ja sulkeutuivat monta kertaa. Päästin sen menemään." (H 30) Sammakon pilkkujen ja mulkoilevien silmien tarkka havainnointi toimii lähikuvana vertautuessaan sitä edeltäneeseen yleiskuvamaiseen metsän ja tummien puiden tarkkailuun. Sammakko tuodaan kerronnassa lähelle. Se on konkreettisesti kertojan puristuksessa, eikä tämä siis näe sitä esimerkiksi "sielunsa silmin".

Elokuvan selittäminen kieleksi vaatii usein kielen erottamisen yksiköiksi, jolloin kirjallisuudesta on helpompi löytää vastaava termi. Erään tulkinnan mukaan kirjallisuuden 'sanaa' vastaa elokuvan 'kuvaruutu', 'lausetta' 'otos' ja 'kappaletta' 'kohtaus' (Kejonen 1980, 11, ks. myös Juntunen 1997, 130). Kaiken kaikkiaan elokuvan ja kirjallisuuden vertailussa altavastaajana vaikuttaisi usein olevan vasta 1900-luvun aikana varteenotettavaksi taidemuodoksi kehittynyt elokuva, jonka paikkaa "seitsemäntenä taiteena"⁷ tutkijat yrittävät todistella (Toiviainen 1988, 155). Hieman teräväänkin sävyyn elokuvatutkimuksen professori Henry Bacon tuntuu puolustelevan elokuvan ilmaisukeinojen vähintäänkin yhtäläisiä mahdollisuuksia kirjalliseen kerrontaan verrattuna: "kieli ei todellakaan ole ainoa tapa käsitellä abstrakteja tai universaaleja asioita" (Bacon 2005, 125). Lisäksi Eisensteinin (1978, 293) mukaan juuri elokuva, eikä mikään muu taiteenlaji, kykenee luomaan

⁶ Myös semiootikko Juri Tynjanov on huomannut elokuvallisuuden ja synekdokeen yhteyden (Tynjanov 1927, 301). "Tynjanov hakeekin kirjallisuutta ja elokuvaa yhdistävät perusanalogiansa runoudesta" (Lukkarila & Riihimäki 2000, 18).

⁷ Elokuvan sanotaan olevan seitsemäs taide, yhdistelmä kuudesta muusta: kirjallisuus, maalaustaide, kuvanveisto, musiikki, arkkitehtuuri ja teatteri.

ihmisestä ja tätä ympäröivästä maailmasta täydellisen yleiskuvan juuri sellaisena kuin se on, ei kerrottuna vaan todella olevana. Elokvateoreetikko Rudolf Arnheim on puolestaan pohtinut taidelajien rajoituksia luovana potentiaalina: ”se, että jokin taidelaji ei päällisin puolin ole erityisen sopiva jonkin asian ilmaisemiseen, saattaa kannustaa etsimään keinoja ylittää tämä rajoitus jollain epäsuoralla tavalla” (Arnheim 1957 sit. Bacon 2005, 125).

Teoksessaan *Audiovisuaalisen kerronnan teoria* (2004, 27) Bacon kritisoi eritoten Chatmanin edellä esitettyjä käännoksiä muistuttaen, että antoisan vertailun ei pidä koostua vain ”mekaanisesta vastineiden etsinnästä” kirjallisuuden ja elokuvan välillä. Yhden taiteenlajin termistön soveltamista toiseen on kritisoitu muuallakin. Kirjallisuustieteilijä Kamilla Elliott esittelee teoksessaan *Rethinking the Novel/Film Debate* (2003) useampia kriittiseen keskusteluun osallistuvia ääniä, joiden argumenteissa kahden eri systeemin, ”kirjallisen ja visuaalisen kielen”, niputtaminen samaan kategoriaan analogioiden avulla jättää huomiotta kunkin systeemin ominaispiirteet (mt. 28). Lievästä keinotekoisuudestaan huolimatta Chatmanin ja Kejosen esimerkkien kaltaisista käännoksista on kuitenkin hyötyä konkretisoitaessa sitä, mitä oikeastaan halutaan tutkia, vaikka on tietysti selvää, että elokuva ja kirjallisuus eivät koskaan voi olla täysin sama asia, sillä kyse on eri mediuumeista. Tutkimuksessani kysynkin, voiko elokuvan ja kirjallisuuden keinojen muodostama hybridi saattaa kahden eri taidelajin vahvuudet keskenään hedelmälliseen vuorovaikutukseen.

1.3 Elokvallisuus

Sana ’elokuvallinen’ esiintyy usein elokuvaa käsittelevissä tai sitä kirjallisuuteen vertailevissa teoksissa, mutta sanan määrittely vaihtelee paljon teoriasta ja tieteenalasta riippuen. Elokvallisena voidaan pitää perin suppeasti vain jonkun elokuvan tai elokuva-alan termien mainitsemista kaunokirjallisessa tekstissä (ks. esim. Seed 2009, 80, 108–110, 115, 136–137) tai teoksen elokuvakäsikirjoitusmaisuuutta, sitä että teoksesta tulisi hyvä elokuva (ks. esim. Salomaa 2010). Toisaalta elokuvallisia voivat olla myös rakenteelliset keinot. Elokvasta puhuttaessa neuvostoformalisti Juri Tynjanovin (2001, 301) mukaan elokuvallisuus tarkoittaa eritoten tyylikeinoja, Bacon (1994, 20) puolestaan käyttää käsitettä puhuessaan elokuvan teknisestä termistöstä kuten kuvakulmista tai leikkauksesta. Kirjallisuus- ja elokuvatieteilijä Gavriel Moses on määritellyt filmiromaanin, ’film novel’, tarkoittamaan elokuvaa imitoivaa kirjallista teosta, jossa tietoisuus elokuvan tekniikoiden hienostuneesta käytöstä muodostuu eräänlaiseksi representaation

meta-aiheeksi (Moses 1994 sit. Seed 2009, 4). Toisaalta kirjallisuustieteilijä David Seedin (mt.) mukaan elokuvallinen fiktio (cinematic fiction), tarkoittaa laajemmin fiktiivistä, kaunokirjallista teosta, johon elokuva on vaikuttanut. Suomessa elokuvan ja kirjallisuuden yhdistämistä on tullut esiin esimerkiksi venäjän kielen ja kirjallisuuden professori Tomi Huttusen tutkimuksissa. 1920-luvun venäläisten formalistien koulukunnan ja neuvostosemiootikkojen ajatuksia soveltaen Huttunen on esitellyt kaunokirjallista montaasia tutkiessaan ns. 'montaasiromaanin', jossa elokuvan montaasi ja leikkaustekniikoiden käyttö ilmenee kaunokirjallisessa teoksessa (ks. Huttunen 1997, 74–75).

Tutkittaessa elokuvan läsnäoloa ja vaikutusta kaunokirjallisuuteen on hyvä lähteä purkamaan elokuvan rakenteita aivan alusta. Siksi 1920-luvun venäläisten formalistien teorioista on hyötyä yhä nykypäivänäkin. Artikkelissaan ”Elokuvan perusteista” (2001, 310–311) Tynjanov mainitsee 'elokuvaromaanin' lajityypin tarkoittaen käsitteellä romaanimaista elokuvaa, joka eroaa kaunokirjallisesta romaanista paitsi audiovisuaalisuudeltaan myös siten, että ”elokuvan tyyli ja rakennelajit muovaavat uudelleen nekin elementit, jotka näyttävät ikään kuin yhteisiltä, yhtä hyvin kaikkiin taiteisiin ja niiden lajeihin sopivilta”. Vaikka Tynjanov tarkoittaakin käsitteellään jonkinlaista romaanin ja elokuvan audiovisuaalista sekoitusta, voi ajatuksen kääntää myös toisin päin. Yhtä lailla tekstuaalinen elokuvaromaani, elokuvaa monin tavoin muistuttava kaunokirjallinen teos, voi muokata perinteistä kaunokirjallista ilmaisua elokuvakerrontaa hyödyntäen.

En kuitenkaan käytä Tynjanovin hieman vanhanaikaiselta kuulostavaa elokuvaromaanin käsitettä, koska adjektiivi 'elokuvallinen' kuvaa mielestäni paremmin tutkimukseni kohteena olevia tekstejä. Valitsemani termi ei sekään tosin ole aivan ongelmaton, sillä kyseistä sanaa on käytetty eri yhteyksissä tarkoittamaan eri asioita, kuten edellä kävi jo ilmi. Tynjanoville elokuvallisuus, 'kinogenija', tarkoittaa suoraan suomennettuna oikeastaan 'elokuvauksellisuutta'⁸ eli sitä, miten kuvattavan kohteen esittäminen tietystä kulmasta ja tietyissä valaistusolosuhteissa ohjaa tulkintaa ja aikaansaa halutun vaikutelman (Tynjanov 2001, 301). Uudemmissa elokuva-alan teoksissa elokuvallisuudella (cinematic, joskus myös filmic) tarkoitetaan yleensä ”elokuvakerronnalle tyypillisiä ja mahdollisia keinoja” (Salmi 1993, 223), joita ovat lähinnä tekniset piirteet kuten leikkaus, valaistus tai kuvakulma (ks. esim. Kejonen 1980, 14; Bacon 1994, 20; Juntunen 1997, 12). Tällöin elokuvallisuus viittaa suoraan elokuviin. Adjektiiveilla 'cinematic' ja 'cinemorphic' voidaan

⁸ Kyseessä on kieltenvälinen sanaleikki jossa kohtaavat ranskan 'photogénie', valokuvauksellinen, ja venäjän 'kino', elokuva-. (ks. Tynjanov 2001, 318, loppuviite 17). Artikkelin suomennoksessa uudissana on kuitenkin käännetty elokuvallisuudeksi (ks. mt. 301).

kapeammin määriteltynä tarkoittaa elokuvan läsnäoloa teoksessa, joka on ilmestynyt elokuvan synnyn jälkeen. Ennen elokuvan olemassaoloa kirjoitettuja, elokuvallisilta vaikuttavia teoksia voidaan myös kuvata sanalla 'proto-cinematic', esielokuvallinen (Stam 2005a, 41). Elokuvallisuutena voidaan pitää jopa sitä, että teksti liittyy edes etäisesti elokuvaan, vaikka nimensä tai aiheensa perusteella (ks. esim. Seed 2009, 143). Itse kuitenkin pidän niin laajaa määrittelyä yksinään epätasällisenä. Toisaalta Moseksen filmiromaanin käsite on puolestaan kenties jopa liian spesifi, sillä tällöin elokuvamaisuuden yhdistämisestä kaunokirjallisuuteen voi tulla teoksen tärkein ominaisuus ja itsetarkoitus. Moseksen määritelmiin sopivien teosten tekijät ovatkin poikkeuksetta olleet elokuvateoreetikkoja (Moses 1994 sit. Seed 2009, 4). Romaanin elokuva-adaptaatiota tutkinut Robert Stam (2005a, 26) toteaa elokuvan saavan kirjallista lisämaustetta toistuvilla kaunokirjallisilla viittauksilla. Käänän ajatuksen toisin päin ja esitän kaunokirjallisen teoksen lähenevän elokuvaa tai "elokuvallistuvan" elokuvaviittausten avulla. Chatman (1980, 105) puolestaan käyttää käsitettä elokuvallinen kerronta (cinematic narrative), tarkoittaen sillä nimenomaan elokuvan kerrontaa ja vertaa sitä kaunokirjalliseen kerrontaan (verbal narrative). Itse en käytä adjektiivia 'elokuvallinen' synonyyminä etuliitteelle 'elokuva-', eli en viittaa sillä vain elokuvaan ja niiden kerrontaan. Tulkiten elokuvallisuuden olevan sellaisia elokuvakerronnan vakiinnuttamia tekniikoita ja elementtejä, jotka kohdetekstiinsä käytettynä vaikuttavat siihen aikaansaaden visuaalisen tunnun. Kaikki mahdollinen visuaalisuus ei kuitenkaan ole tutkimukseni kohteena vaan keskityn nimenomaan elokuvaan yhdistettävään visuaalisuuteen.

Tutkimukseni koskee ennen kaikkea yksittäisiä kaunokirjallisessa teoksessa ilmeneviä, elokuvataiteen vakiinnuttamia teknisiä tai rakenteellisia keinoja, jotka yhdessä tekevät teoksesta elokuvallisen, eikä esimerkiksi teoksen kokonaisuutena kattavaa elokuvamaisuutta, kuten yleistä dialogin käsikirjoitusmaisuuksia, joka takaisi, että teoksesta saa helposti elokuva-adaptaation. Sovitettavuus on, kuten jo alussa mainitsin, yksi tapa nähdä elokuvallisuus kaunokirjallisuudessa, joskin silloin kyse on nimenomaan adaptaatioiden tutkimuksesta. Myös itsetiedostavuus on eräs kaunokirjallisen elokuvallisuuden indikaattori. Esimerkiksi alluusiot ovat yksi tapa havaita elokuvan tietoinen läsnäolo romaanissa, minkä lisäksi ne saattavat osoittaa intertekstuaalisuutta laajemminkin (ks. Nummi 1993, 15). Tietenkin voidaan kysyä, missä määrin jokin romaanin kappale vain sattuu muistuttamaan elokuvallista kohtausta, mikä vie pohjan koko itsetiedostavuuden ajatukselta. Elokuvatekniikoiden käytön itsetiedostavuuden mainitsen kuitenkin vain sen ollessa tulkinnallisesti hyödyllistä.

Toisin sanoen, etenkin Tynjanovin, Baconin ja Seedin ajatuksia yhdistäen ja mukaillen määrittelen

elokuvallisuuden kaunokirjallisuudessa tarkoittamaan tekstissä ilmeneviä elokuvakerronnalle tyypillisiä elementtejä, jotka vaikuttavat erityisellä tavalla teoksen rakenteessa, minkä lisäksi elokuva voi olla läsnä tekstissä ylipäättään, esimerkiksi suorina viittauksina elokuvaan tai elokuvanteon terminologian käyttönä teoksessa korostamassa valittua kerronnan tekniikkaa ja teoksen itsetietoisuutta.

Kohdeteoksistani löytyviä elokuvateknisiä piirteitä kuten kuvakulmia, montaasia, takaumia ja liikettä esittelen luvussa 2. Elokuvateknisten termien selityksiä lainaan videoilmaisun lehtori Max Juntusen alan sanastoa valottavasta oppaasta. Kolmannessa luvussa puolestaan keskityn elokuvan ja kirjallisuuden välisiin rinnastuksiin ja viittauksiin, joina analysoin voice over -kerrontaa, ekfrasista ja alluusioita. En kuitenkaan esittele kaikkia mahdollisia elokuvallisia keinoja, vaan vain sellaisia, joiden koen nousevan selkeimpinä esiin kohdeteoksistani. Esimerkiksi kuvakulmat ja lukuisat erityyppiset kameran liikkeeseen ja leikkauksiin liittyvät tekniikat, kuten myös valaistukseen ja ääniin liittyvät seikat jätän sivuun ja tarkastelen vain kohdeteosteni kannalta olennaisimpia. Myöskään klassisiin elokuvakerronnan konventioihin (esimerkiksi kauhuelokuvien murhaajaa pakeneva uhri juoksemassa yläkertaan tai puhelimen sulkeminen keskustelun loputtua hyvästelemättä keskustelukumppania) en keskity tässä tutkielmassa. Viimeisessä analyysiluvussa tutkin kohdeteosteni intertekstuaalisuutta ja moniäänisyyttä sekä teosten painoasun muutosten mahdollistamaa elokuvallisuutta.

2 Elokuvatekniikat kirjallisuuden keinoina

2.1 Kohtaukset, kuvakoot ja kameran liike

Tässä alaluvussa käsittelen pääpiirteittäin kolmea erilaista elokuvakerronnan peruselementtiä: kohtauksia, kuvakokoja ja kameran liikettä. Näiden kolmen komponentin avulla voidaan säädellä sitä, miten käsikirjoitettua tarinaa elokuvassa kerrotaan, sillä juonta eteenpäin vievät kohtaukset koostuvat eri kokoisista kuvista, jotka peräkkäin aseteltuna kuvanauhana näyttäytyvät kelattaessa liikkeenä. Juuri elokuvalla ominaisilta vaikuttavista tekniikoista on kuitenkin löydettävissä jo elokuvaa edeltävästä kaunokirjallisuudesta. Vuonna 1944 elokuvateoreetikko Sergei Eisenstein esitteli artikkelissaan ”Dickens, Griffith ja me” (Eisenstein 1978, 306–368), miten ennen elokuvan syntyä kirjoittanut Charles Dickens on hyödyntänyt eri kuvakokoja⁹ romaaneissaan. Eisenstein esittää D.

⁹ Elokuvanteossa hyödynnetään kansainvälistä 8-portaista kuvakokojärjestelmää, joka perustuu ihmisen

W. Griffithin, joka on yksi ensimmäisistä kerronnallisista filmejä ohjanneesta elokuvaohjaajasta, tuoneen Dickensin kuvakoon ja leikkauksen tekniikat valkokankaalle (mt. 318). Kiinnostavasti juuri elokuvakerronnalle ominaiset piirteet kuten, kuvakulmat ja leikkaukset, olisivatkin tämän tulkinnan mukaan alun alkaen kaunokirjallisuudesta peräisin eivätkä siten syntyneet elokuvan kirjallisuuteen nähden erilaisten ilmaisun keinojen vaatimuksesta. Samanlaista vaikutussuhdetta on havaittavissa tänä päivänä toiseen suuntaan elokuvan vaikuttaessa kaunokirjallisuuteen yhä enenevässä määrin.

Vaikka Dickensin kohdalla ei tietenkään voi olettaa elokuvan vaikuttaneen tämän tuotantoon, Eisensteinille oli selviö, että kaunokirjallista tekstiä voi eritellä ja analysoida oikeassa kontekstissa myös elokuvateknisin termein. Aikanaan tämä aiheutti kriittisten äänten myrskyn, ja elokuvallisia keinoja etsittiin ja osoitettiin kärkevästi viktoriaanisen ajan romaaneista aina antiikin kaunokirjallisuuteen saakka pyrkimyksenä todistaa Eisensteinin väitteen naurettavuus (Elliott 2003, 118). Pentti Kejonen kuitenkin jatkaa neuvostoteoreetikon ajatusta kuvaillessaan lukijalle joitakin Frans Emil Sillanpään romaanin *Elokuu* (1941) elokuvallisia ominaisuuksia. Kuten jo aiemmin mainitsin, Kejonen (1980, 11) etsii elokuvanteon termeille vastineita kirjallisesta kerronnasta, verraten esimerkiksi kappaletta kohtaukseen. Mitä esimerkiksi juuri kohtaukseen tulee, ei mikä tahansa kaunokirjallisen teoksen kappale vastaa sisällöltään kohtausta siten, miten se elokuvanteossa käsitetään.

Elokuvamaisen kohtauksen läsnäoloa kaunokirjallisessa teoksessa voi tutkia adaptaatioteorioiden valossa. Yksi adaptaation sovellus on hyödyntää alkuperäisteoksen ominaispiirteitä pyrkimättäkään sulauttamaan niitä uuteen mediumiin. Dudley Andrews (1984, 99) käyttää ilmiöstä läpäisemiseen tai risteämiseen viittaavaa nimitystä 'intersecting' nostaessaan ilmiön tyyppiesimerkiksi Robert Bressonin filmatisoinnin Georges Bernadoksen romaanista *Maalaispapin päiväkirja* (*Journal d'un Curé de Campagne*, 1936), jossa kertojaäänänen käyttö pyrkii tuomaan kirjallisen teoksen tuntua elokuvaan (ks. myös Bacon & Mikkonen 2008, 98). Kohdeteoksissa osa havainnoimistani elokuvallisista keinoista on selkeästi tällaisia tietoisesti elokuvallisuutta tuottavia rakenteita. Esimerkiksi *Lasisilmän* televisiosarjan käsikirjoitusta imitoivat lukujen otsikoinnit toimivat teoksen visuaalista identiteettiä rakentavina tekijöinä.¹⁰

mittasuhteisiin ja helpottaa kuva-alan rajausta: yleiskuva (YK), laaja kokokuva (LKK), kokokuva (KK), laaja puolikuva (LPK), puolikuva (PK), puolilähikuva (PLK), lähikuva (LK) sekä erikoislähikuva (ELK). Myös muilla nimillä esiintyviä saman järjestelmän variaatioita esiintyy.

¹⁰ Tässä kohtaa saattaa nousta halu esittää kysymys siitä, missä määrin elokuvallisilta vaikuttavat kerrontatavat kaunokirjallisuudessa tietoisesti käytettyjä. Onhan mahdollista, että elokuvan olemassaolo ja sen vaikutus ovat heijastuneet viimeisten sadan vuoden aikana tavalliseen elämään niin tiiviisti, että tiettyjä alun alkaen elokuvan käyttämiä keinoja voidaan hyödyntää aivan huomaamatta muussakin taiteessa ja kerronnassa. Kohdeteosten vahvan

Yksittäistä *Kehyksen* osaa voisi luonnehtia elokuvamaiseksi kohtaukseksi (scene). Laajasti määriteltynä elokuvan kohtaus on ”kokonainen filmikerronnallinen yksikkö, sarja otoksia (tai yksittäinen otos), joka tapahtuu yhdessä kuvausympäristössä ja käsittelee yhtä toiminnallista tapahtumaa” (Juntunen 1997, 131). Kohtauksessa on alku, keskikohta ja loppu ja sen keston määrittelee yleensä ajan tai paikan vaihtuminen (Vacklin 2007, 103–104). Elokuvakäsikirjoittamiseen perehdyttävässä teoksessa *Elokuvan runousoppia: Käsikirjoittamisen syventävät tiedot* (2007) Anders Vacklin täsmentää kohtauksen määritelmää:

[kohtauksessa] tapahtuva toiminta sysää juonta eteenpäin, muuttaa jotain ja tekee seuraavasta kohtauksesta väistämättömän. Jokainen kohtaus on seuraus edellisistä kohtauksista ja johtaa tuleviin. Kohtauksessa viitataan usein jo tapahtuneisiin ja tuleviin tapahtumiin. Se sijoitetaan toisten kohtausten joukkoon, niin että se antaa merkittävää, uutta informaatiota, esittelee henkilön tai henkilöiden välisen suhteen tai valaisee sitä uudella tavalla, kirkastaa motivaatioita tai nostaa tai laskee jännitystä (Vacklin 2007, 118.).

Tällä määrittelyllä *Kehyksen* hankalasti kuvailtavat ”osat” vaikuttavat varsin kohtauksellisilta. Sen lisäksi että yksittäinen osa tapahtuu aina tietyssä paikassa tiettyyn aikaan, se myös johdattaa seuraavaan, minkä lisäksi osat viittaavat toisiinsa, sekä tuleviin että jo aiemmin mainittuihin.

Lasisilmän luvuissa on tietoisesti haettu käsikirjoituksen muodossa esitetyn kohtauksen tuntua. Teoksessa käytetään useimpien lukujen nimeämisen tai numeroinnin sijaan elokuva- tai televisiokäsikirjoituksen tapaa otsikoida kohtaus ilmoittamalla paikka, aika ja onko kyseessä sisä- vai ulkokuva (int. tai ext.):

INT. TARUN KÄMPPIÄ. – ILTA

Kun astun sisään kaksikymmentäkaksineläisen asuntoni ovesta, koko irtaimistoni on selkäreppu, kokoon kääritty puoliksi kuoleentunut superlonipatja ja taitettava pilkkijakkara, jonka isä on voittanut arpajaisista. Naarmuuntuneella parketilla ottamani askelet kajahtavat ensin korvia koskevan kovina, mutta tukahtuvat pian, epäroimättä, seinien autiuteen. (L 25.)

INT. viittaa sisäkuvaan (interior). Kappaleen mittaisessa luvussa kuvataan pieni tyhjä asunto, Tarun irtaimisto sekä parketilla kaikuvat kovat askelten äänet. Miljöötä, kuvakulmia, valaistusta tai muutakaan ei juuri kuvailla. Luku on samalla toimintaa ja kertojan sisäistä monologia. Kyseessä ei siis ole suoraan elokuvallinen kohtaus kirjallisessa muodossa, vaan jonkinlainen välimuoto kirjallisen ja elokuvallisen esittämisen välillä, sillä käsikirjoituksen tehtävä on toimia liikkuvan kuvan sanallistettuna esiasteena. Katkelmassa kerronta tapahtuu Tarun mielestä käsin (”astun sisään”), eikä tapahtumista (esimerkiksi korvia koskevan kovina kajahtavat askeleet) ole esitetty käsikirjoitukselle tyypilliseen objektiiviseen malliin, vaan kokeminen ja kertominen tapahtuvat samanaikaisesti. Käsikirjoitusmaisuus kuitenkin motivoi luetteloimaan asunnon koko irtaimiston.

elokuvallisen luonteen ja elokuvatiedostavuuden vuoksi ei kuitenkaan ole syytä epäillä visuaalisen kerronnan läsnäolon teoksissa olevan vain nykykulttuurin aikaansaamaa sattumaa. Tekijän intentioita koskevat kysymykset olen kuitenkin jättänyt tietoisesti tutkielman ulkopuolelle

Toisaalta elokuvassa pilkkijakkaran alkuperä (isän arpajaisvoitto) ei kävisi ilmi ilman, että asia sanottaisiin ääneen tai että tarinamaailman ulkopuolinen voice over -kertoja täsmentäisi tilannetta. Tarun suorittama kuvailu pienestä asunnosta antaa kuitenkin lukijalle visuaalisen yleiskuvan tietystä paikasta (kaksikymmentäkaksinelioinen tyhjä asunto) tiettyyn aikaan (ilta), minkä lisäksi miljöö on rajattu (Tarun kämppä).

Shlomith Rimmon-Kenan (1991, 70) liittää kohtauksen ja dialogisen kerronnan toisiinsa. Kohtauksessa tarinan ja tekstin kesto on yhtä pitkä, toisin sanoen ei esimerkiksi kuitata kymmentä vuotta yhdellä lauseella, vaan kaikki tarinan aika on nähtävissä tekstin tasolla. Tämän vuoksi ideaalikohtaus koostuu pelkästä dialogista. Tietenkin konkreettinen kesto on häilyvä, koska tekstistä, toisin kuin vaikka elokuvakohtauksen dialogista, ei konkreettinen aika (kuten puheen nopeus ja sanojen väliset tauot) käy ilmi. Vaikka Rimmon-Kenanin kohtaus viittaakin lähinnä teatteriin, voi samanlaisen rinnastuksen tehdä myös teatteria seuranneeseen ja siitä paljon vaikutteita ammentaneeseen elokuvaan¹¹, jossa yhdessä paikassa kuvattu tapahtuma toimintoineen ja dialogeineen kestää juuri katsojalle näytettävän jakson verran.

Yhdessä *Kehyksen* osista päästään kurkistamaan jonkin nimeltä mainitsemattoman sanomalehden toimituksen toimituspalaveriin, joka edellä esitetyn väittämän nojalla kestäisi vain esitetyn keskustelun ajan. Osa koostuu pelkistä eri toimittajien kommenteista, eikä paikkaa, aikaa tai mitään muutakaan kuvailla.

PÄÄTOIMITTAJA: Olettekin varmaan jo kuulleet. Meidän levikkimme on laskenut viime vuodesta kahdella prosentilla. Tämä ei tietenkään ole uutta. Suunta on ollut sama jo muutaman vuoden ajan.

KULTTUURITOIMITTAJA: Eikös tuo ole koko paperimediaa koskeva trendi?

PÄÄTOIMITTAJA: Varsin pitkälle kyllä. *Humu* on kuitenkin kasvanut samoin *Aku Ankka*. Eli mistään ylittämättömistä luonnonvoimista tässä ei puhuta. Meidän pitäisi toisin sanoen vähän skarpata. Mistä saadaan maksavia asiakkaita?

KOTIMAAN UUTISTOIMITTAJA: Pidetään journalistinen rima korkealla.

KULTTUURITOIMITTAJA: Niinku *Humussa* ja *Aku Ankassa*?

KOTIMAAN UUTISTOIMITTAJA: Nämä meidän kotimaan sivumme ovat mielestäni hyvät. Samanlaista asiallisuutta koko lehteen.

MATKAILUTOIMITTAJA: Kuivaa! Ketä semmoinen kiinnostaa?

KOTIMAAN UUTISTOIMITTAJA: Poliitikka vaikuttaa kaikkiin, joten kyllä sen ainakin pitäisi kiinnostaa.

KULTTUURITOIMITTAJA: Eiväthän ne ihmiset politiikalle mitään voi.

KOTIMAAN UUTISTOIMITTAJA: Voivat he äänestää.

KULTTUURITOIMITTAJA: Niinku *Aku Ankka*.

TIEDETOIMITTAJA: Jokaisessa asuu pieni eläin. Aletaan vedota lukijoiden itsesuojeluvaistoon, sillä iltapäivälehdetkin myy. Ihmiset maksaa mielellään lehdestä, joka lietsoo pelkoa.

KULTTUURITOIMITTAJA: Niinku *Aku Ankasta*.

PÄÄTOIMITTAJA: Mutta siis. Miettikää tuota. Ja nyt me voisimme mennä akuutimpiin kysymyksiin.

¹¹ Kamilla Elliott kirjoittaa aiheesta pitkästi tullen lopulta siihen tulokseen, että teatteri on vaikuttanut elokuvaan romaania enemmän, ja että elokuvalla ja teatterilla on eniten yhteistä keskenään muihin taiteisiin verrattuna. (ks. esim. Elliott 2003, 125)

[...] (K 139–141.)

Kyseinen katkelma *Kehyksestä* onkin mainio esimerkki siitä, mitä Rimmon-Kenan pitää kohtauksena. Tosin koska sivulle on painettu myös kunkin puhujan asema (matkailutoimittaja, päätoimittaja...), lukee dialogin lukija myös nämä nimeämiset, mikä luo kohtaukseen ylimääräistä kestoja. Isoin kirjaimin painetun tittelin voikin ajatella toimivan myös visuaalisesti poikkeavan ulkomuotonsa puolesta vertauskuvana elokuvassa nähtävissä olevaan toimittajaan. Toisaalta kunkin toimittajan nimeäminen tuottaa katkelmassa käsikirjoitusmaisuuksia, jolloin kyseessä voisi ajatella olevan juuri käsikirjoituksen omainen kohta.

Vaikka kohtauksissa paikka ja tilanne pysyvät samana, voivat kuvakulmat vaihtua antaen kohtauksille uudenlaista tilan tai ajan tuntua. Leikkauksen, tarkennuksen ja loitonnuksen ohella yksi tapa vaihtaa kuvakulmasta tai -koosta toiseen on käyttää 'panorointia' (panning tai pan shot), jossa kamera pyörii vaakatasossa akselinsa ympäri, mutta on muuten paikallaan (Juntunen 1997, 166). Kohdeteoksissani kirjallisen panoroinnin kaltaista kuvausta voi havaita aikaansaamassa liikkuvuutta. Liikettä käsittelen tarkemmin alaluvussa 2.4. Esimerkiksi novellissa ”Andalusialainen koira” samassa kohdassa huonetta pysyttelevän kertojan katseen liike liukuu pitkin huonetta panoroivan kameran tavoin:

liikkuessani ylös alas silmäilin huonetta, joka oli pieni ja niukasti kalustettu. Pöydällä oli valokuva naisesta, joka teki jotakin outoa käsityötä. Sänky oli kapea ja peitetty valkoisella virkatulla liinalla. Seinällä roikkui kulunut krusifiksi. (H 39.)

Katkelmassa paitsi kuvaillaan huoneessa näkyviä esineitä myös mainitaan näkemiseen viittaava verbi ”silmäilin”. Tässä tapauksessa katse ja katsominen vertautuvat kameraan, joka ”näkee”, mutta samalla näyttää huoneen lukijalle kuvailun kautta.

Kohdeteoksissa on havaittavissa myös paljon sellaisia jaksoja, joissa kuvailu siirtyy yhtäkkiä erityisen lähelle. Kerronta zoomaa kohti nähtyä ja kuvailtua kohdetta. Esimerkiksi *Himokoneen* novellissa ”Vertigo” kertoja pyrkii pääsemään eroon huimauksestaan ihailijansa Riston suosiollisella avustuksella:

”Aloitetaan pienin askelin.” Risto työnsi eteeni sohvanrahin. ”Ei se ole naurettavaa”, hän sanoi, ”pienin askelin etenemme ja ennen kuin huomaahtaan, alat toipua.” Minulla ei ollut mitään hävittävää: hivutin toisen jalkani rahille. Ponnistin ja nousin horjahdellen seisomaan. Levitin käteni ja pidin katseeni seinässä, josta törötti naula. ”Hahaa”, huudahdin. ”No niin!” lisäsi Risto. Miten yksinkertaista. Seinä. Naula. Vilkaisin alas. Näin jalkani, burgundinpunaisen sohvanrahin, Riston ja hänen rumat lasinsa. Kaikki alkoi pyöriä, ensin hitaasti ja sitten yhä nopeammin, vatsaa kouraisi ja vajosin. Havahduin Riston sylistä. ”Sammuta tuo musiikki”. Hän silitti tukkaani väärällä tavalla, työnsin hänen kätensä pois. (H 19.)

Katkelmassa paikallaan pysyvän kertojan katse liikkuu sohvanrahitte seinään, jota pitkin katse

välillä siirtyy, välillä tarkentuu. Kokokuvana havainnoidaan seinää, josta törröttää naula. Tasapainonsa ylläpitääkseen kertoja keskittää katseensa ja samalla tuodaan yksityiskohta seinässä, naula, kuin lähemmäs myös lukijan näkökenttää. Tekstuaalisen kameran panoroivaa liikettä ohjaillaan jälleen katseeseen ja katsomiseen liittyvien sanojen avulla: ”pidin katseeni seinässä”, ”vilkaisin alas”, ”näin jalkani”. Novellissa kuvatut katseen suunnat voikin tulkita suhteessa juuri elokuvan panorointiin.

Elokuville kameran liikkeitä käytetään repliikkien ohella johdattelemaan katsojaa, näyttämään se, minne katse on oleellista kohdistaa (Bordwell 1985, 75). ”Vertigossa” sekä katseen eri suuntiin suuntaava liike että lyhyet, jopa yhden sanan virkkeet, vahvistavat huimaamisen tunnetta samalla luoden liikettä. Hitchcockin samannimisen elokuvan kuuluisassa kirkontornikohtauksessa huimaavuutta on niin ikään rakennettu muun muassa nopein leikkauksin ylös portaikkoon ja kauas alas portaiden alkupäähän. Lisäksi niin elokuvassa kuin novellissakin kamera pyörii ja heiluu päähenkilön mukana yhä nopeammin ja nopeammin. Aron teoksessa on myös oiva esimerkki leikkauksesta, sillä ylläesitetyn katkelman jälkeen välittömästi seuraava virke kuuluu: ”nousin puistonpenkiltä, ja jalkani veivät minut Forumin ostoskeskukseen” (H 19). Vaikka kertoja vasta havahtui Riston sylistä olohuoneesta, nouseekin hän yhtäkkiä puistonpenkiltä. Paikka, aika ja tilanne ovat totaalisesti vaihtuneet. Kohtaus on toinen.

Ajoittain esimerkiksi *Harjukaupungin salakäytävissä* kuvataan jotain, joka on liian lähellä ja liian tarkkaa voidakseen olla Ollin havaintoja fokalisoidun kertojan näkökulmasta esitettyjä. Ollin tullessa töistä kotiin hän tapaa vaimonsa Ainon korjaamasta kokeita sohvalla.

Ainon ympärillä sohvalla oli teekuppi, avattu Marie-keksipaketti, puoliksi syöty omena, kolme lastenkirjaa, paksu nippu koepapereita, arvostelukirja, viisi kynää, nenäliinapaketti, kosteusvoidepurkki, villasukkia, puhelin, lahjapaketti ja paljon keksinmuruja. (HS 26.)

Jokainen pikkutavara Ainon ympärillä on mainittu, ikään kuin Olli kiinnittäisi erityistä huomiota jokaiseen. Tarinamaailman todellisuudessa se, mitä Olli näkee kotiin tultuaan, on vaimo sohvalla kaikenlaisten esineiden ympäröimänä. Ajatus siitä, että Olli todella laskisi jokaisen pikkukynän ja kirjan, ei oikein tue Ollin kaltaisen hajamielisen henkilön hahmonrakennusta. Samaten esimerkiksi keksinmurujen määrän tarkka havaitseminen yleiskuvamaisesta tilanteesta, jossa tarkastellaan henkilöä tekemässä jotain keskellä huonetta, on ristiriidassa sen suhteen, mitä Ollin on fyysisesti mahdollista havaita. Tällaisesta kuvailusta voikin käyttää elokuvan kuvakokojärjestelmästä tuttua lähikuvan käsitettä. Jälleen kerran zoomataan tarkasti esineestä toiseen, tarkastellaan kutakin objektia läheltä hetki ja siirrytään seuraavaan.

Ajatus kustakin esineestä kuin elokuvallisena lähikuvana sopii hyvin teoksen elokuvallisen tulkintaan. Chatmanin (1980, 101) mukaan siinä, missä kirjallisuudessa lukija luo aina saadun informaation perusteella oman versionsa todellisuudesta, elokuvassa se tarjoillaan valmiina. Samalla kannalla on myös Ellis (1992, 62), jonka mukaan elokuvakerronnan erottaa kirjallisuuden kerronnasta ennen kaikkea elokuvan voimakas pyrkimys vakuuttaa katsoja totuudesta sekä keinot joilla tätä pyrkimystä toteutetaan. Juuri elokuvan mahdollistama liike tuo realistisuutta valokuvaan, joka jo itsessään on tehokas esittämään todellista maailmaa (ks. Turim 1989, 14). Myös Lotman mainitsee elokuvien aikaansaaman *todellisuuden tunteen* rinnastaen katsojuuden silminnäkijyyteen ja elokuvien tapahtumiin osallistumiseen (Lotman 1989, 17, kurssiivit alkuperäiset). Tarkkoja erikoislähikuvia löytyy Jääskeläisen teoksessa esimerkiksi Tourulan autiotalosta:

Siinä, missä Kerttu makasi vielä äsken, lattia on värjäytynyt laajalta alalta tummaksi. Roiskeita näkyy kauempanakin. Isoja ja pieniä roiskeita. Blomroosit näyttävät sotke-
neen huoneen pahemman kerran.

Seinässäkin on tummia kädenjälkiä. Tai oikeastaan ne ovat punaisia, kun tarkemmin katsoo.

Samalla tavalla tahriutuneita ovat myös työkalut, jotka on käytön jälkeen aseteltu siististi riviin lattialle:

Ruuvimeisseli.

Pihdit.

Hohtimet.

Vasara.

Taltta.

Pora.

Saha. (HS 285, rivitys alkuperäinen.)

Huone nähdään Ollin silmien kautta tämän katseen pyyhkiessä huonetta. Kirjallisuuden fokalisaatio rinnastuu elokuvatutkimuksen termiin 'näkökulmaotos' (point of view shot tai subjective camera), jossa kamera asettuu ikään kuin hahmon silmien paikalle ja nähdään vain se, mitä hahmokin näkee. Katkelmassa siirrytään panorointina siitä kohdasta, jossa Kerttu on hetki sitten maannut, tilan kattavaan yleiskuvaan, tarkennetaan seinässä näkyviin kädenjälkiin ja lopulta riviin aseteltuihin työkaluihin, jotka vielä katsotaan yksitellen läpi. Yleiskuva näyttää seinillä olevan tummia jälkiä, jotka paljastuvat punaisiksi lähikuvan lailla tarkennettaessa, "kun tarkemmin katsoo".

Toisaalta työkalujen rivi toistuu teoksen sivulla peräkkäisille riveille aseteltujen sanojen muodossa jopa hieman kuvarunon omaisesti. Typografian ja rivityksen ohella myös välimerkit ovat yksittäisten kuvien tapauksessa tärkeässä tehtävässä. Piste kunkin työkalun perässä sekä teoksen vallitsevasta rakenteesta poikkeava rivitys (vain yksi sana yhdellä rivillä) korostavat sitä ajatusta, että kukin työkalu nähdään ikään kuin erikoislähikuvassa, jossa kuvataan vain yhtä työkalua kerrallaan ennen kuin siirrytään rivissä seuraavaan. Hieman yllättäen Kejosen teoria siitä, että

yksittäinen sana vastaisi yhtä elokuvan kuvaruutua, sopii tähän yhteyteen hyvin. Erikoislähikuvan yksi tarkoitus on antaa kohteelle erityistä painokkuutta (Juntunen 1997, 167). Lähikuvan käyttö ja kuviin tarkentaminen kaunokirjallisessa tekstissä aikaansaa tekstissä paitsi visuaalisuuden, myös liikkeen tuntua eri kokoiisiin kuviin zoomattaessa.

Ajatus *sanasta lähikuvana* kytkeytyy teoriaan merkin semantiikasta. Semiootikkojen mukaan sana on merkki, joka edustaa jotakin. Jokainen merkki edellyttää jatkuvaa suhdetta sen objektin kanssa, johon se viittaa. Tämä semanttinen suhde määrittelee merkin sisällön (Lotman 1981, 3). Työkaluesimerkissä yksittäinen sana rinnastuu siihen asiaan tai esineeseen, jota sanalla tarkoitetaan, edustaen tekstuaalista kuvaa esineestä. Tähän liittyy myös semiootikko Charles Sanders Peircen merkkiteoria, jonka kulmakiviä ovat käsitteet 'merkki', 'objekti' ja 'interpretantti', jotka toimivat aina yhdessä. Merkki edustaa jotakin objektia tuottaen sille interpretantin eli tulkinnan, tunteen tai ajatuksen, joka edustaa objektia kuten merkkikin.

Piercen teoriassa mikä tahansa voi olla 'merkki', mikäli se määrittää jonkin toisen 'objektin', johon se itse viittaa. (Veivo 2011 33–34.) Esimerkiksi sana on paljon muutakin kuin vain painomustetta paperilla: se on 'merkki', joka kirjallisuustieteilijä Harri Veivoa (mt. 35) lainatakseni viittaa ”oman auditiivisen tai visuaalisen hahmonsa ohella myös merkityssisällöksi kutsuttuun asiaan”. Lisäksi sanat tai merkit, saavat aikaan jonkinlaisen vaikutuksen lukijassa. (mp.) Piercen merkkiteoriaa mukaillen esimerkiksi *Harjukaupungin salakäytävissä* sana 'saha' edustaa ajatusta sahan käsitteestä yleensä tai jostain tietystä sahasta. Koska ajatus yksittäisestä merkistä helposti konkretisoituu mielessä kuvaksi objektista, voidaan Piercen semanttinen ajatus yhdistää elokuvalliseen kaunokirjallisuuteen ja etenkin yllä esitettyihin lähikuviin. Tietenkin kuva syntyy mielessä (kohdeteoksissa ei konkreettisia kuvia ole paria alaluvussa 4.1 käsiteltävää poikkeusta lukuun ottamatta), mutta sanojen erottaminen virkkeiden virrasta, niiden esiin nostaminen välimerkkejä ja tekstinasettelua hyväksikäyttäen, korostaa myös niiden olemusta Piercen merkkeinä, joihin kytkeytyvät objektit aikaansaavat interpretantteja, jotka edelleen tuovat tekstiin visuaalisuutta kuvallistamalla voimakkaasti yksittäisiä objekteja.

Kuvakoosta puhuessani olen kiinnittänyt eniten huomiota lähikuviin, erikoislähikuviin tai kuvakoon muuttumisesta etenkin yleiskuvasta lähelle. Tämä valinta on tehty osaltaan siksi, että lähikuvan merkitystä ja voimaa ei voi vähätellä. Kuvan tarkentuminen johonkin tiettyyn kohteeseen, sen tuominen likelle, alleviivaa sitä, että edessä on nyt jotain tärkeää katsottavaa. Katsojalle ei anneta vaihtoehtoja kiinnittää huomiotaan muualle lähikuvassa esiintyvän kohteen täyttäessä ruudun (Elliott 2003, 101). Toisaalta Stanley Cavellin (1971, 23–24) mukaan yhtä tärkeää kuin se, mitä

kuvataan, on se, mikä on jätetty kuvan ulkopuolelle. Yksittäisen kuvan näyttämisen hetkellä maailma on puristettu ruudun kokoon ja sen rajat ovat kuvatun objektin pienuudessa tai maailman suuruudessa fenomenologisin keinoin. Ruutua ja samalla maailmaa voidaan laajentaa suurempaan kuvakokoon vaihtamalla.

Elliott (2003, 101) painottaa lähikuvan vetävän huomiota puoleensa yleiskuvien mahdollistaessa kerronnan etenemisen omalla painollaan ja maailman esittämisen sellaisena kuin se on. *Harjukaupungin salakäytävien* alussa esitellään Ollin työtoverit ja samalla rakennetaan Ollin hahmoa lähikuvien kautta.

Kolmannessa huoneessa istui Antero, nuori tiedottaja. Hänellä oli siistit, vaaleat hiukset ja huolitellut vaatteet: valkoinen paita, kapea solmio ja puvunhousut. Hän työsti Helsingin Sanomiin menevää kirjainostoa, joka pitäisi saada valmiiksi ennen aamua. Pöydällä oli avattu jugurttipurkki. Kansi oli vieressä nuoltuna ja huolellisesti taiteltuna. Joka kerta kun Antero nielaisi jugurttia, aataminomena liikkui ylös ja alas. Anterolla oli keskimääräistä näkyvämpi kilpirusto. Toisinaan se kiusasi Ollia. Sitä oli vaikea katsoa ja vielä vaikeampi olla katsomatta. (HS 14.)

Ollin näköhavainto Anterosta toimistossaan näyttäytyy yleis- tai laajakuvana: siisti, vaalea mies työnsä ääressä. Toimiston ovelta käsin kertojan ja samalla tilannetta tarkkailevan Ollin näkökulmaotoksen omainen katse kuitenkin tarkentaa jugurttipurkkiin, sen nuoltuun ja taiteltuun kanteen ja Anteron kilpirustoon. Iteratiiviin viittaavaa kuvausta tuo sana ”toisinaan”, joka antaa ymmärtää, että Olli kiinnittää huomiota Anteron aataminomenaan aina tuon tuosta. ’Iteratiivilla’ tarkoitetaan toistuvan tapahtuman kertomista kertaalleen (ks. Rimmon-Kenan 1991, 75). Lähikuvalla on voima irrottaa kuvattava kohde kontekstistaan (paikka ja aika) ja muuttaa kohteen olemassaolo ekspressiiviseksi, itsenäisenä objektina merkityksiä tuottavaksi. Näin esimerkiksi lähikuva Anteron nuollusta jugurttipurkin kannesta ei ole vain kuva nuollusta jugurttipurkin kannesta, vaan se kertoo sekä Anteron siististä ja säntillisestä luonteesta kuin Ollin taipumusta yksityiskohtien havainnointiin ja niiden pohjalta tehtävien johtopäätösten tekemiseen. Toisaalta kuvien tuominen lähelle kertoo teoksesta itsestään. Jääskeläisen romaani on täynnä läheltä tarkasteltavia yksityiskohtia, joilla on kuitenkin teoksen kokonaistulkinnan kannalta merkittäviä tehtäviä. Esimerkiksi Ollin kaikkialla näkemät spanielit, alituisen hukkuvat sateenvarjat ja lukuisat Marie- ja Carneval -keksit viittaavat päähenkilön nuoruudessa koettuihin seikkailuihin, joissa jokaiselle toistuvalla objektilla oli oma merkityksellinen paikkansa. Toistuvat asiat ja olennot muodostavat myös ajallisia siltoja keski-ikäisen Ollin ja lapsi-Ollin todellisuuksien välille.

Tässä alaluvussa olen esitellyt lyhyesti erilaisten elokuvateknisten keinojen kuten kohtauksen, panoroinnin sekä kuvakoon muutoksen ja etenkin lähikuvan käyttöä kohdeteoksissa. Kohtauksellisuus ilmenee muun muassa tietyssä ajassa ja paikassa tapahtuvana itsenäisenä

toimintana, ja kaikesta kuvailusta vapaana dialogina kuten *Kehyksen* toimituspalaveria koskevassa esimerkissä. Esimerkiksi *Lasisilmässä* käsikirjoitetun kohtauksen tuntu ilmenee muun muassa lukujen nimeämisellä käsikirjoitukselle tyypillisesti kohtauksen paikka- ja aikatietojen mukaan. Elokuvakameran liikettä muistuttavat panoroinnit tuottavat liikkeen tuntua, esimerkiksi korostavat huimaavuutta novellissa ”Vertigo”. Lukuisat lähikuvat suuntaavat lukijan tekstuaalista katsetta kohti haluttua suuntaa ja korostavat tiettyjä yksityiskohtia usein visuaalisella tavalla.

Harjukaupungin salakäytävissä Tourulan autiotalon lattialle riviin asetetut työkalut muuttuvat pelkkää painettua sanaa visuaalisemmiksi kuviksi poikkeavan typografiansa keinoin, mikä omalta osaltaan korostaa sanojen asemana merkkeinä, jotka edustavat sanan ilmaisemaa objektia. Eri työkaluja tarkoittavat sanat allekkain asetettuna ovat kuin peräkkäin asetettujen kuvien ketju, joka muodostaa yhden suuremman kuvan, tulkinnan. Lainattu katkelma rinnastuu elokuvaan, joka on pitkä, peräkkäin asetettujen kuvien ketju. Kuvien suhdetta ja vuorovaikutusta toisiinsa säädellään elokuvassa leikkauksen ja montaasin keinoin, mitä kuvailen seuraavassa alaluvussa tarkemmin.

2.2 Montaasi ja leikkaus

Elokuvataiteessa termillä 'montaasi' (ransk. montage) tarkoitetaan yksinkertaisimmillaan leikkausta, kahden filminpalan liittämistä toisiinsa. 1920-luvulla neuvostoelokuvaa paljon teoretisoineet venäläiset formalistit pitivät leikkausta elokuvan keskeisimpänä tekijänä. Tästä on lähtöisin Eisensteinin ajatus montaasista ei vain filminkappaleiden leikkaamisena ja yhteenliittämisenä vaan ajattelun apuvälineenä. (Eisenstein 1978, 358; ks. myös Huttunen 1997, 61) Tässä alaluvussa käsittelen montaasi- ja leikkaustekniikan eroja ja käyttöä kohdeteoksissani.

Montaasi on kerronnallinen tekniikka, joka tunnetaan ennen kaikkea elokuvista, merkittävänä yksittäisenä teoretisoijanaan juuri Eisenstein. Montaasi ilmaisun keinona ei ole kuitenkaan alun perin elokuvataiteen keksintöä, vaan sitä on esiintynyt ja tutkittu etenkin impressionistisessa ja modernistisessa kaunokirjallisuudessa jo ennen elokuvan popularisoitumista, joskin elokuva on muuttanut montaasia ilmaisukanavilleen sopivammaksi (ks. esim. Eichenbaum 2001, 287). Käsite onkin ilmestynyt taiteentutkimukseen jo 1800-luvun lopulla, mutta omaksuttu elokuvantutkimukseen vasta myöhemmin (Huttunen 1997, 58). Elokuva on osaltaan muokannut käsitettä ja tehnyt sitä tunnetummaksi.

Montaasin voidaan elokuvassa määritellä tarkoittavan eräänlaista audiovisuaalista koostetta, sarjaa erillisiä ja eri yhteyksistä leikattuja otoksia, jotka on yhdistetty sisällöltään epäyhteinäiseksi kokonaisuudeksi. Se voi olla myös ”kuva-alojen rinnastusta, näkökulmien dynamiikkaa, merkitysyhteyksien ja metaforien rakennuksia” (Eichenbaum 2001, 285). Tynjanov (2001, 309–310) määrittelee montaasissa yhdisteltävien otosten olevan aiheiltaan erilaisia, mutta samaa tyyliä edustavia, ja niiden välinen kontrasti painottaa jotakin tarinassa tapahtuvaa käännekohtaa. Lyriikassa montaasina pidetään vastaavasti sanataideteosta, jossa peräkkäin asetetaan eri lähteistä peräisin olevia tekstinpätkiä, joissa on usein mukana dokumentaarista materiaalia (Saariluoma 1998, 51). Lisäksi kirjallisen montaasin tavoitteena on luoda jokin tunnelma tai vahvistaa sitä, sanalla sanoen: saada aikaan lukijassa maksimaalinen vaikutus (Huttunen 1997, 59; ks. myös Holman 1978, 327).¹²

Kuvaillessaan montaasin syntyä Eisenstein (1977, 12) mainitsee kuuluisan maatalousnäyttelyjakson Gustave Flaubert’n romaanissa *Madame Bovary* (2006, 208–218) esimerkkinä varhaisesta ristikkäismontaasista dialogissa.¹³ Toisaalta monet tutkijat pitävät elokuvamaisen montaasin käyttöä kaunokirjallisuudessa ennemmin yhtenä modernismille ja myöhemmin postmodernismille ominaisena ilmaisun muotona kuin yksinomaan elokuvalle tyypillisenä keinona (Elliott 2003, 123; ks. myös Kauppinen 2011, 5). Tomi Huttunen (2005) kirjoittaa internetissä julkaistussa artikkelissa ”Montaasikulttuuri” proosan ja lyriikan lähestyvän toisiaan kirjallisessa montaasissa. Proosassa alkavat vallita lyhyemmät, sähkeenomaiset muodot, tekstit ovat fragmentaarisia pikemminkin kuin kertovia. Lisäksi juonettomuus ja sirpaleisuus valtaavat alaa. Montaasitekniikka on yhdistetty modernistiseen kirjallisuuteen myös Merja Kaipiaisen lisensiaatintutkimuksessa, jossa käsitellään Virginia Woolfin teosten visuaalisuutta. Kaipiaiselle montaasi merkitsee kuitenkin ennen kaikkea leikkaustekniikkaa (myös engl. montage¹⁴), johon Eisensteinin teoriat liittyvät lähinnä merkittävänä

¹² Tässä yhteydessä, kuten tutkimuksessani muutenkin, tarkoitan montaasilla elokuvallista kuvien yhdistelemisen tekniikkaa, en lyriikantutkimuksen dokumentaarista fragmenttirunoa tarkoittavaa termiä. Montaasia ei myöskään pidä sekoittaa kollaasiin, joka puolestaan on tuttu muun muassa modernistisen ja myöhemmin postmodernistisen kirjallisuuden ja ennen kaikkea runouden keinona: eri tietolähteistä, tyylilajeista ja eri tekijöiltä peräisin olevista katkelmista koostettu uusi kokonaisuus, jonka erikoispiirteenä on ollut omaleimainen fragmenttaarisuus ja dokumentaarisuus. (Kauppinen 2011, 16–17.) Kollaasitekniikkaa ovat hyödyntäneet esimerkiksi dadaistit ja uudempina aikana muun muassa runoilijat Kari Aronpuro ja Pentti Saarikoski. Toisaalta kollaasi voidaan nähdä myös kuvataiteen, valokuvan ja elokuvan tekniikkana, jossa samanaikaiset tapahtumat näytetään yhtä aikaa, tai montaasia hyödyntäen peräkkäin (Kaipainen 2006, 97). Kollaasi on runontutkimuksessa yhdistetty elokuvallisuuteen juuriin siksi, että se hyödyntää montaasia (Kong 2005, sit. Kauppinen 2011, 7).

¹³ Flaubert itse on kirjeessä kertonut rakastajattarelleen halunneensa saada teoksensa maatalousnäyttelyä kuvaavassa kohtauksessa aikaan ”sinfonisen” tunnelman, jossa eri äänet sekoittuvat ”äänten väriiseksi kokonaisuudeksi”. (ks. Stam 2005b, 149)

¹⁴ Haaste montaasin ja leikkauksen toisistaan erottamiseen tieteellisissä diskursseissa on usein kielellinen. Koska sanaa 'montage' tai 'монтаж' saatetaan käyttää sekä Eisensteinin montaasista, elokuvan teknisestä leikkaamisesta ja kollaasin elokuvallisesta vastineesta, on oikean merkityksen löytäminen usein kontekstisidonnaista. Tässä

teoreettisena sivujuonteena.

Siinä missä esimerkiksi montaasi tai lähikuvien käyttö voikin alun perin olla 1800-luvun kirjailijoiden sanataiturointia kuten Eisenstein artikkelissaan antaa ymmärtää, eivät nykykaunokirjallisuuden montaasi, leikkaukset tai kuvakulmatekniikan käyttö välttämättä muistuta Dickensin tai Flaubert'n tapaa yhdistellä erilaisia kuvia tai leikata kahta eri kuvausta tai dialogia päällekkäin. Juri Nummelin (2015, 13) toteaa lukemisen itsessään olevan visuaalista lisäten monien nykyromaanien käyttävän elokuvamaista leikkausta kohtausten välillä siirtyessään. Jo Nummelinin suvereenisti käyttämä sana 'kohtaus' kielii elokuvan vaikutuksesta kirjallisuuteen. Mikkonen (2005, 225–228) pohtii käsitteiden hankaluutta puhuttaessa kirjallisesta kuvasta ja kuvaamisesta, jolloin kielen suhde kuvaan onkin aina metaforinen. Usein tiettyjä kirjallisia tekniikoita kuvaillaan kirjallisuudentutkimuksessa parempien termien puutteessa muiden taidemuotojen, kuten elokuva- ja valokuva-alan termistöä käyttäen.

Eisensteinin montaasissa kahdella jopa täysin toisiinsa liittymättömällä kuvalla voidaan synnyttää sellainen uusi merkitys, jota kumpikaan kuvista ei yksin sisällä. Neuvostoteoreetikko haki inspiraatiota montaasin määrittelyyn muun muassa kiinan kielestä, joissa kaksi merkkiä yhdessä aikaansaavat kolmannen merkityksen. Esimerkiksi merkkien "koira" ja "suu" yhdistäminen muodostaa merkin "haukkua" (Eisenstein 1978, 90). *Kehyksessä* omalaatuista on se tapa, jolla teoksen osat vaihtuvat toisiksi, eli minkälainen osa kutakin seuraa ja miksi. Kaiken kaikkiaan kahden eri osan yhdistäminen luo jotain uutta: uuden tarinan tilanteineen sekä lopulta jälleen uuden osan. Ajoittain ainoana selkeänä merkinä osan vaihtumisesta on isojen kirjainten käyttö otsikon omaisesti. Yksittäisten, peräkkäisten osien tarjoamat montaasimaiset kuvat voidaan myös tulkita abstraktimmin osien sisältöön suoraan liittymättömillä tavoilla. Mikä on vaikkapa yhteys kahdella täysin erilaisella kuvalla: pyörivällä hyrrällä ja humanistilla?

Taapero jaksaa kuulemma katsella semmoisen ulisevan hyrrän pyörimistä vaikka kuinka pitkään. Uudestaan ja uudestaan. Ja hyrrä pysyy pystyssä niin kauan kuin pyörii. Kun kierrokset hidastuvat, se kaatuu.

JOS HUMANISTI KUUNTELISI Liituraiamiehen ajatuksia, hän näkisi ehkä hyrrän kaatumisessa jotakin vertauskuvallista. Saattaisi sanoa sen ääneenkin. (K 172.)

Tulkintamahdollisuuksia on useita, ja vaikka Eisensteiniltä ei tietenkään löydy koiraa ja suuta koskevan esimerkin kaltaista valmista vastausta juuri hyrrän ja ihmisen montaasirinnastukseen, periaate on sama. Pyörivä ja liikkeen loputtua kaatuva objekti rinnastettuna ihmiseen voisi tietysti olla jonkinlainen elämän vertauskuva. Siihen *Kehyksen* humanistikin on saattanut päätyä, vaikkei

tutkielmassa (elokuvan) leikkaaminen ja montaasi on kuitenkin määritelty eri käsitteiksi, kuten suomen kielessä keskimäärin muutenkin.

sitä tekstissä ääneen sanokaan.

Myös Bazin (1995, 13) kirjoittaa montaasin tavoittelemasta symboliikasta: ”montaasi ei kerro tapahtumasta vaan viittaa siihen”. Eri yhteyksistä kootut otokset peräkkäin aseteltuna yhdistyvät katsojan mielessä abstrakteiksi, konkreettisiin kuviin liittymättömiksi kokonaisuuksiksi eivätkä kuvien sisällöt siten ole niin merkityksellisiä kuin se järjestys, jossa ne ovat: ”yksittäisten kuvien realismista huolimatta kerronnan olennaisin merkitys on näissä suhteissa”. Esimerkiksi peräkkäiset otokset nuorista tytöistä ja kukkivista omenapuista voidaan Bazinin mukaan tulkita merkitsevän toivoa. Tällaista montaasia voidaan kutsua myös 'attraktioleikkaukseksi' (mp.). Montaasi on näin tulkiten yksi leikkauksen tyyppi, jolle olennaista ovat toisiinsa visuaalisen tai sisällöllisen samankaltaisuuden perusteella metaforisesti yhteen liittyvät kuvat. Toisaalta peräkkäiset kuvat voivat myös viitata suoraan ja konkreettisesti toisiinsa ja siten muodostaa halutun merkityksen. Esimerkiksi toisiaan välittömästi seuraavat otokset ensin miehestä ja sitten pahnassa makaavasta siasta voidaan yhdistää ajatukseksi ”ihminen on sika” (Tynjanov 2001, 304). Vastaanotto kuitenkin vaikuttaa tekstin tulkintaan. Eisensteinille lukija olikin avainasemassa teoksen merkityksen kokoavana subjektina (Huttunen 1997, 59).

Artikkelissaan ”Elokuvan semiotiikkaa ja elokuvaestetiikan ongelmia” (1989) Juri Lotman tekee oman määritelmänsä montaasille jaottelamalla sen kahteen kategoriaan. 'Samankaltaisten kuvarajausten montaasi', tai Lotmania tutkineen Tomi Huttusen termien 'homogeeninen montaasi', rinnastuu jatkuvuusleikkaukseen, jossa peräkkäisten kuvien yhteen liittämisen tarkoituksena on luoda loogisesti eheä kokonaisuus ja säilyttää jatkuvuus tarinassa keskeytymättä (Lotman 1989, 67, ks. myös Huttunen 1997, 60; Juntunen 1997, 172). 'Eri kuvarajausten montaasi', jota Huttunen nimittää 'heterogeeninen montaasiksi', puolestaan toimii Eisensteinin montaasin tavoin. Se ilmenee kahden kuvan välisen yhtymäkohdan luodessa uusia merkityksiä (ks. Huttunen 1997, 60). Olennainen ero leikkauksen ja montaasin, tai Huttusen vähemmän selkeitä termejä käyttäen homogeenisen montaasin, välillä on siis se, että montaasissa peräkkäiset kuvat muodostavat temaattisen tai symbolisen merkitysyhteyden, kun leikkauksissa puolestaan kuva katkeaa ja tapahtuma, sen aika tai paikka vaihtuvat toiseksi ilman vaatimusta luoda kahden kuvan välisiä uusia merkityssuhteita. Täysin vailla yhteyttä nämä kuvat eivät ole, sillä erillisillä kuvilla kuitenkin luodaan haluttu kuva kokonaisuudesta (Eisenstein 1978, 342). ”Monin tavoin elokuvan leikkaaminen saattaa muistuttaa kirjailijan työtä, rakenteen sommittelua” (Rae 1988, 159). Leikkauksessa olennaista on synnyttää tapahtumille tai paikoille looginen, kertova jatkumo. Leikkaamalla kaksi ajallisesti ja paikallisesti hyvinkin kaukaista tapahtumaa voidaan liittää toisiinsa

synnyttäen ehjä kokonaisuus.

Kehyksessä montaasin avulla luotu abstraktit yhteydet muodostuvat sekä yksittäisten osien välillä että koko teoksen kattavasti. Toisiinsa yhdistyvät osat voivat symboloida esimerkiksi jatkuvuutta ja päättymätöntä ketjua, jollainen teos onkin. Kun on päässyt viimeiselle sivulle, viimeisen sanan jälkeen tulee pisteen sijaan pilkku ja koko tarina, osien summa, voi alkaa alusta, loputtomiin.

- Sulle käy niinku Peralle.
- Ai miten?
- Mistä sitä tietää? Ei oo jatkää näkyny. Tietääks ku-
kaan?
- Ettekö te ole muka kuulleet? Sillehän kävi tosi sur-
keesti. Tai sen muijalle, ja nyt Pera on kahdestaan siellä hi-
massa sen penskan kanssa. Ja se kersa herättää sen kuu-
lemma joka yö.
- Joka yö?
- Joo. Se haluis tissiä, mut eihän Peralla oo. Muuten-
kin jatkä on ymmärrettävästi aika paskana.
- Siis mitä sille on tapahtunut?
- Ettekste tosiaan tiedä? No, hei, se kersa, (K 175, rivitys alkuperäinen.)

”TI-ÄÄ! TI-ÄÄ” se huutaa hampaaton naama kaipuusta
punaishana. Joka yö sama juttu.
Sen isä herää, katsoo kelloon: puoli kolme. Ottaa yksi-
vuotiaan lapsensa syliin, painaa itseään vasten ja aloittaa
rauhottavan jutustelun. ”Tissiiä ei ole. Yritä nyt nukkua vain. Ei ole tissiiä.” (K 5, rivitys alkuperäinen.)

Kehys alkaa osalla, joka kuvailee yksinhuoltajaisän rankkaa arkea ja joka yö heräävää ja äitinsä rintaa kaipaavaa vauvaa. Teoksen viimeisessä osassa, viimeisellä sivulla (ks. K 175) polkupyöräkerhon miehet keskusteleivat niin ikään yksinhuoltajaksi jääneestä kaverista, jonka lapsi itkee äitinsä perään. Aivan viimeinen virke loppuu pilkkuun ”no, hei, se kersa,”, mistä tarina jatkuu luontevasti kääntämällä takaisin ensimmäiselle sivulle (ks. K 5), jossa yksinhuoltajaisän pieni lapsi edelleen itkee tissiä, jota ei ole. Teoksen viimeinen ja ensimmäinen osa liittyvät toisiinsa aivan kuten muutkin teoksen osista: puolihuolimattomasti leikaten, kesken lauseen ja isojen kirjainten merkitsemänä ”TI-ÄÄ, TI-ÄÄ”. Koska teoksen lopussa oleva osa jatkuu suoraan teoksen alussa, ei *Kehystä* voi näin ollen koskaan lukea lineaarisesti alusta loppuun, vaan se on, kuten teoksen nimikin antaa ymmärtää, päättymätön kehä tai kuin kulmasta kulmaan etenevät raamit (frame). Toisaalta teoksen nimi rinnastuu myös elokuvan kuvaruutuun (frame). Peräkkäin asetetut teoksen osat vailla loppua rinnastuvat elokuvallisesti tulkiten elokuvan liikkuvaan kuvanauhaan, joka muodostuu peräkkäin liitetyistä kuvaruuduista. Jo teoksen rakenne itsessään vertautuukin elokuvalliseen liikkeeseen, jota päättymättömyys vielä korostaa.

Kehyksen osien vaihtumisten yhteydessä voidaan puhua elokuvateknisemmin termein häivytyks- ja ristileikkauksesta. Häivytyksessä (fade-in/fade-out) edellinen kuva vähitellen häivytetään taka-alalle

uuden noustessa esiin. Ristileikkauksessa (cross cut) kahta eri tapahtumaa vuorotellaan, jolloin voidaan luoda vaikutelma rinnakkaisesta tai samanaikaisesta toiminnasta, paikasta tai ajasta. Usein ristileikkausta käytetään voimistamaan jännitystä ja tunnelmaa (Juntunen 1997, 170). Joissakin *Kehyksen* osien vaihtumisen taitekohdassa eri osiin kuuluvat virkkeet menevät päällekkäin ja limittäin muodostaen ristihäivytyksen (cross-dissolve), jossa hetkellisen vuorottelun jälkeen edellinen osa häipyä taka-alalle tarinan jatkuessa uudessa osassa.

Näin käy esimerkiksi antiikin Kreikkaan sijoittuvassa osassa, jossa matemaatikko esittelee Eryksimakhoksen vaimolle uudenlaista episyklikonetta, jonka mahdollisuuksiin eräs lyceumin opettaja ei usko:

koskaan ei tule sellaista päivää – miten naurettava ajatuskin! – että koneet suorittaisivat muita kuin yksinkertaisia, ennalta määrättyjä tehtäviä.” “Usko minua”, matemaatikko sanoi, “SE PÄIVÄ TULEE. Tulee päivä, jolloin koneen käyttäjä istuu työhuoneessaan ja esittää koneelle monimutkaisia ehdotuksia, ja kone tekee, mitä siltä pyydetään. Se laskee, piirtää ja soittaa musiikkia.” Erilaiset soittorasiat eivät olleet vieraita nykyisinäkään aikoina, mutta nyt matemaatikko aivan hurjistui – kuin daimoni puhuisi eikä hän. “Ja se kone keskustele toisten koneiden kanssa! Kun koneen mestari haluaa ravita itsensä, hän esittää pyynnön ajattelevalle koneelleen, ja ajatteleva kone lähettää viestinsä pitkää metallilankaa pitkin toiselle koneelle, joka on ruoantekopaikalla, ja sieltä lähetetään ruoka-annos, kunhan se saadaan valmiiksi. Ja sellaisessa maailmassa, tulevana aikana, koneen käyttäjä on ruumiillisesti rapistunut, pullea ja kalpea-ihoinen ja hän odottaa ruokaansa vatsa kurnien, kunnes lopulta, sietämättömältä tuntuvan puolituntisen jälkeen ateria saapuu, pyöreä paistettu taikinalevy, jonka päällä on paistettua tomaattia, oliiveja, juustoa ja yrttejä. Käyttäjän nukkuessa kone asettuu nukkumaan. Se sulkee toimintojaan pois päältä, ettei kuluisi tai kuluttaisi energiaa, ja vain muutama pieni lamppu osoittaa koneen olevan edelleen hengissä. (K 71–72.)

Matemaatikon ja opettajan väittely vaihtuu miltei huomaamatta toiseksi osaksi, jossa ensin kuvataan tietokoneen käyttömahdollisuuksia, sitten koneen käyttäjän nälkää ja pitsan tilaamista. Osien vaihtuessa on hankala sanoa, mihin kohtaan antiikin matemaatikon puhe loppuu, ja mistä kuvaus nykyajan pulleasta ja kalpeaihoisesta tietokonenörtistä alkaa. Epämääräisyyttä lisää muun muassa matemaatikon kommentin aloittava lainausmerkki “ja se kone keskustele toisten koneiden kanssa [...]”, jolle ei kuitenkaan löydy paria kommentin päättämiseksi, vaan matemaatikon hurjistunut vastaväite liukenee osaksi seuraavaa teoksen osaa ja häipyä vähitellen taka-alalle. Mikäli eri osia tulkitaan kuin elokuvan ristihäivyttäen vaihtuvina kuvina tai kohtauksina, katoaa katkelman kuvanvaihto pehmeästi siten, että ensimmäinen tekstuaalinen kuva himmenee ja häipyä takana samalla kun toinen kuva ilmestyy. Yllä olevassa esimerkissä kahteen eri teoksen osaan kuuluvat lauseet limittyvät. Tekniikkaa voisi verrata elokuvan kuvaruutuihin, jotka on hetken ajan häivytetty hieman päällekkäin tai lomittain.

Seedin analyysin mukaan montaasi näkyy kaunokirjallisuudessa ennen kaikkea kerronnan jatkuvuuden rikkomisella ja nopeana tempona (Seed 2009, 130). Kuvat vilistävät nopeasti ohi liittymättä välttämättä toisiinsa kiinteästi. Jo Eisenstein (1978, 308) rinnasti elokuvat ja

“kaupunkien ja metropolien huimaavan elämäntahdin” toisiinsa.¹⁵ Jossain määrin Seed tuntuikin yhdistelevän Eisensteinin käsitystä montaasista nopeaan tai nopeutettuun leikkaukseen tai jopa jo aiemmin mainittuun välähdysleikkaukseen¹⁶ tehden näin hieman yksinkertaistavan yleistyksen niistä neuvostoteoreetikon ajatuksista, joita tutkimuksessaan käyttää. Myös elokuvan ja kaunokirjallisen fiktion kerrontaa käsittelevälle Chatmanille (1980, 63) montaasi tarkoittaa juuri leikkaamista, etenkin sitä, miten elokuvassa voidaan siirtyä ajassa eteen- ja taaksepäin liittämällä kerronnan nykyhetkeen kuvia aiemmin ja tai myöhemmin tapahtuneita asioita leikkaamalla. Myöhemmässä artikkelissaan “Dickens, Griffith ja me” Eisensteinkin on laajentanut näkemystään hieman pohtiessaan montaasin olemusta D. W. Griffithin elokuvissa. Eisensteinin (1978, 328) kuvaus Griffithin montaasimetodista “toisiinsa limitettyjen rinnakkaisten kohtausten montaasina” vastaa lähinnä nykykäsitystä elokuvan vuorottaisleikkauksesta. Vastaan tulevat jälleen kielelliset haasteet, kun samaa sanaa käytetään tarkoittamaan useampaa asiaa.

Harjukaupungin salakäytävissä lyhyiden terävien leikkausten aikaansaama minimalistinen kerronta kuitenkin toimii, kuten Seed analyysissään esittää, kerrontaa nopeuttavana elementtinä.

Öisin Olli heräili melankoliakohtauksiin. Päivisin hän nuokkui. Eräällä ruokatunnilla hän nukahti kirjoituspöydän ääreen. Kun hän heräsi, hänen teki mieli päärynöitä. Hän nousi lähteäkseen hedelmäostoksille Mestarin Herkkuun. (HS 11.)

Pitkäkestoiset, toistuvat tapahtumat kuten “öisin” tai “päivisin” tapahtuneet asiat ohitetaan iteratiivisia käyttäen parilla sanalla. Pikakelausmaista vaikutelmaa vielä korostaa edellisen lainauksen viimeinen virke: ”hän nousi lähteäkseen hedelmäostoksille Mestarin Herkkuun”. Yhtä ainuttakaan liikettä ja yhtäkkistä aikomista ilmaiseva virke rinnastuu tasavertaisena kokonaisuun valvottuihin öihin ja nuokuttuihin päiviin. Ikään kuin nopeutettu katsaus Ollin arkeen, samanlaisina jatkuviin öihin ja päiviin, pysähtyisi ja saavuttaisi taas normaalin rytmensä, jossa nousta ja lähdetään ostamaan päärynöitä.

Attraktioleikkauksen ohella Bazin (1995, 13–14) esittelee vielä kaksi montaasin lajia. ’Nopeutetussa leikkauksessa’ liian runsasta todellisuutta karsitaan montaasin avulla. Tätä voisi kuvailla myös elokuvan minimalismiksi, johon Seedkin viittaa nopeista kuvista koostuvasta montaasista puhuessaan. *Kehyksessä* osat eivät pääse kehittymään loppuun saakka vaan jokaisen

¹⁵ Suomessa modernistisesta vauhdista puhuttaessa mieleen nousee väistämättä etenkin Olavi Paavolaisen teos *Nykyaikaa etsimässä* (1929), jossa vauhti ja vaihtuvat kuvat eivät ole kuitenkaan vain elokuvaan sidottuja, vaan teoksen kerronnan koko rakenne toimii viittauksena ajan nopeatempoisiin muutoksiin etenkin koneistumisen ja tekniikan kehityksen saralla, jossa myös elokuvan kehityksellä on toki ollut oma osuutensa.

¹⁶ Elokuvanteossa nopealla leikkauksella (quick cut) tarkoitetaan nopeaa otosta toiseen ilman optisia siirtymiä. Nopeutettu leikkaus (accelerated montage) merkitsee puolestaan kohtausta, jonka otokset on leikattu suhteellisesti lyheneviksi tarkoituksena esimerkiksi jännitteen tai jännityksen luominen. (Juntunen 1997, 170.)

uuden kuvailun myötä kasvava maailma jätetään vaihtamalla se uuteen. Toisaalta *Harjukaupungin salakäytävissä* Ollin arkea kuvataan muutamalla virkkeellä. Bazinin 'rinnakkaisleikkaus' puolestaan mahdollistaa kahden kaukana toisistaan tapahtuvan tapahtuman samanaikaisuuden esittämisen otossarjalla kummastakin tapahtumasta. Tämänkin kaltaisia esimerkkejä voi *Kehyksestä* löytää. Se, että yksittäinen tapahtuma vaihtuu toiseksi, ei poista edellisen tapahtuman olemassaoloa teoksen sivuilla. Konkreettisen sijaintinsa ohella teoksen osat ylläpitävät toistensa jatkuvuutta ja olemassaoloa viittaamalla toisiinsa (ks. myös alaluku 2.3). Samalla tavoin *Harjukaupungin salakäytävissä* kulkevat kuin rinnakkaisleikaten useammat yhtäaikaiset tapahtumat. Ollin elämä Jyväskylässä ja kidnappattujen vaimon ja pojan arki eksoottisilla saarilla kohtaavat tuon tuostakin muun muassa Facebook-päivitysten kautta.

Ainon status kuului: *Aino Suominen lomailee! Terveisiä Mäki-Mattiin!*

Profiilissa oli uusi kuva. Siinä poika istui rantahiekalla rakentamassa hiekkalinnaa – ei kuitenkaan katedraalia – ja Aino levitti jalkoihinsa aurinkorasvaa. Hän katsoi suoraan kameraan. Hänen suunsa hymyili, silmät näyttivät tyhjiltä. Ehkä Ainolle syötettiin rauhoittavia lääkkeitä tai sitten hän oli vain stressaantunut.

Olli kirjoitti kuvan alle kommentin: *Terveisiä Jyväskylästä. Älkää huoliko, asiat ovat hoidossa.*

Hän olisi halunnut kirjoittaa vaimolleen pitkän kirjeen ja lähettää sen tämän inboxiin, pyytää anteeksi esimerkiksi sitä, että hänen menneisyytensä oli tällä tavalla sekoittunut heidän nykyhetkeensä ja muuttanut Ainon elämän käsittämättömäksi painajaiseksi. (HS 216.)

Samalla kun Ollin ja Ainon nykyhetket ja sijainnit eri puolella maapalloa rinnastuvat, kommentoi teos itsekin kahden eri ajan ja paikan rinnakkaiseloa. Olli istuu koneellaan Jyväskylän Mäki-Matissa ja Aino puolestaan on Facebookin perusteella jollain aurinkoisella rannalla. Ollin ajatus menneisyyden ja nykyhetken sekoittumisesta luo kuin pari rinnakkaisleikkausta sisäkkäin. Samalla kun ollaan hiekkarannalla ja Jyväskylässä, on läsnä myös tietoisuus ajan kulusta. Paikka ja aika sekoittuvat toisiinsa, samoin teoksen maailman ja teoksen Facebookin todellisuudet. Samanaikaisten tapahtumien rinnakkainen näyttäminen on huomioitu myös Kaipiaisen lisensiaatintyössä. Fragmentaarinen montaasitekniikka on Kaipiaisen (2006, 93) mukaan tyypillistä niin elokuvissa kuin Virginia Woolfin teoksissa, joissa esiintyy lomittain pieniä episodeja, jotka kuvaavat henkilöiden elämää tai ajatuksia samanaikaisesti eri paikoissa. Ollin ajatukset Mäki-Matissa rinnastuvat vaimon samanaikaisesti tapahtuvaan ”lomailuun”, joka kuvataan Facebook-päivityksen muodossa.

Huttunen (1997, 60) täydentää Lotmanin ajatusta homo- ja heterogeenisestä montaasista ja suhteuttaa käsitteet yleisempään tulkintaan yhdistelemiselle ja erottelulle perustuvasta montaasista universaalina ilmiönä. Huttusen mukaan homogeeninen montaasi, jota itse vertasin jatkuvuusleikkaukseen, on esimerkiksi taidesuuntauksissa ja tyyllilajeissa verrattavissa kokonaista ja tyyllillistä yhdenmukaisuutta peräänkuuluttaville realistisille ja klassisille suuntauksille. Heterogeeninen montaasi, eli eisensteinilainen uusia merkityksiä luova kuvanasettelu, taas jakaa

avantgarde-taiteen pyrkimykset rikkoa yhdenmukaisuuden ja harmonisen lopputuloksen rajat ja luoda jotain uutta erilaisia ja eri yhteyksistä tulevia elementtejä yhdistellen. Elokuvallisuuden tutkimiseen kotimaisessa nykyproosassa Huttusen tulkinta antaa uutta näkökulmaa. Lotmanin heterogeenisen montaasin rinnastuessa Eisensteinin montaasiin yhdistyvät viimeksi mainitun teorial ja postmoderni sirpaleisuus sekä halu rikkoa yhdenmukaisuuden vaatimusta.

Himokoneesta poimitussa esimerkissä kuvat puolestaan seuraavat toisiaan suurin leikkauksin, ilman että peräkkäisten kuvien välillä olisi välttämättä vertauskuvallista yhteyttä. Kerronnan minimalismi, käytännössä lyhyet yhden tilanteen tai hetken kuvaavat virkkeet seuraavat toinen toistaan muodostaen yksittäisten kuvaruutujen jonoja: tekstuaalista filmiä, elokuvallista tekstiä.

Kun munat olivat valmiit, Simo kaatoi päälle kylmää vettä. Silti kuoret polttelivat sormia. Hän voiteli leivät pippurijuustolla ja päällysti ne siisteillä munaviipaleilla. Lopuksi hän ripotteli suolan ja tillin ja paketoivat leivät voipaperiin. Vielä piti keittää kaakao. Simo kampasi tukan. Hän oikoi kaulukset villapaidan kaula-aukon päälle ja työnsi ne hetken päästä takaisin. Hän hankasi kenkiensä kärjistä tomun, katsoi kelloa, oikoi kauluksia ja käveli kaksi kertaa keittiön ikkunan editse. Hän kiristi termospullon korkin ja pakkasi eväät vihreään reppuun. (H 129.)

Tekstifragmentti kuvailee lyhyillä ja tiiviillä virkkeillä, mutta silti yksityiskohtaisesti Simon evästreikivalmistelut. Jokainen toiminta on mainittu, aivan kuin kamera kuvaisi Simoa. Toisaalta kerronta tapahtuu myös Simon pään sisässä: ”kuoret polttelivat sormia” ja ”vielä piti keittää kaakao”. Mausteet ja pippurijuuston kaltaiset yksityiskohdat on mainittu, samoin se, miten Simo käveli tarkasti kaksi kertaa keittiön ikkunan ohi, eikä esimerkiksi muutaman kerran edestakaisin asunnossaan. ”Taksikuski” -novellin alun kohtaussellisuus rinnastuu elokuvan johdantokuvaan (establishing shot). Kohtauksenomainen alkukuva jakautuu kahteen osaan, jotka erotetaan toisistaan leikkauksen avulla.

Ensin kuvaillaan Simoa valmistamassa eväsleipiä, sitten siirrytään aivan toisenlaiseen toimintaan, Simon pukeutumiseen ja treffeille valmistautumiseen. Tapahtumien luetteleminen ”hankasi kenkiensä kärjistä tomun, katsoi kelloa, oikoi kauluksia [...]” vertautuu kuin peräkkäin leikatuista kuvista muodostuvaan liikkuvaan kokonaisuuteen, jossa liu'utaan kengänkärjistä kelloon ja kellosta kauluksiin. Elokuvallisia yhteneväisyyksiä etsittäessä voisi ajatella saman kuvauksen olevan kuin sarja yksittäisiä, peräkkäisiä, välimerkein toisistaan erotettuja elokuvan kuvaruutuja: kengänkärjet, kello, kaulukset. Tällaista tekstuaalisten kuvien virtaa myös Kaipainen (2006, 77) havaitsee analyysissään verratessaan staattisten kuvien muodostamaa kokonaisuutta Woolfin romaanissa elokuvan pyörivällä filmikelalla muodostuvaksi liikkeeksi. Myös Pentti Saarikosken ja Kari Aronpuron runojen elokuvamaisuutta tutkinut Touko Kauppinen kiinnittää runoanalyysissään huomiota välimerkkien käyttöön. Pilkut ja pisteet merkitsevät elokuvamaisten leikkausten paikkaa

ja sulkumerkit rajaavat otoksen (Kauppinen 2011, 74).

Peltolan (2012, 70) mukaan ”kohtauksien vaihtuminen leikkauksien kautta on piirre, jota voidaan käyttää sekä romaanissa että televisiossa”. Periaatteessa näin onkin, siihen ajatukseen tämäkin alaluku osaltaan perustuu, mutta väitettä on syytä vielä tarkentaa. Leikkaustekniikka on alun perin elokuvataiteen termistöä, perinteisesti se siirtymä, joka on tehty liittämällä kaksi filminpalasta yhteen kuvaruutujen jäsentämiseksi yleensä loogiseksi ja jatkuvuutta toteuttaviksi kohtauksiksi (Juntunen 1997, 168–169). Leikkaus, ainakaan sellaisena kuin sen olen määritellyt, ei siis kuulu perinteisiin romaanikerronnan keinoihin, eikä yhtäkkisen toiminnan suorittaminen kesken muun kuvauksen, kuten oven sulkeminen Dickensin romaanissa, siten ole leikkaus, vaikka Eisenstein (1978, 322–323) näkikin tällaiset irralliset lauseet sellaisena. Jossain määrin kyse lienee jälleen kerran yrityksestä kielellistää ilmiöitä, joista Eisensteinille on ollut luontevaa etsiä vastineita vasta sata vuotta Dickensin romaanien ilmestymisen jälkeen syntyneen elokuvataiteen piiristä. Esittämäni leikkaukset kohdeteoksissani ovatkin täten elokuva-, ei romaanikerronnan vaikuttamina syntyneitä tekstin visuaalistamisen keinoja.

Olenkin havainnoinut ja eritellyt lyhyesti elokuvan omalle kerronnalleen sopivaksi muokkaaman montaasin käyttöä kohdeteoksissani, joista esimerkiksi *Kehyksen* osien väliset saumakohdat toimivat kahden peräkkäisen kuvan lailla uutta luovana montaasina. Suoremmin elokuvasta kirjallisuuteen siirtyneenä tekniikkana havainnoin leikkausta (eng. ja ransk. montage), jossa toistensa jälkeen asetetuilla kuvilla ei välttämättä ole montaasin tavoin abstraktia merkitysyhteyttä, vaan pyrkimys on luoda looginen ja etenevä kokonaisuus. Juri Lotmanin termin kyse on homogeenisesta montaasista. Leikkaustekniikan, Bazinin sanoin nopeutetun leikkauksen, avulla itsenäisten kuvien asetteleminen yksi toisen jälkeen aikaansaa kerrontaan rytmiä ja nopeutta. Esimerkiksi *Harjukaupungin salakäytävissä* minimalistista kerrontaa toteutetaan nopeiden leikkausten avulla, mikä teoksessa tuottaa nopeuden tuntua. Toisaalta *Himokoneen* novellissa ”Taksikuski” itsenäiset kuvat Simon toimista muuttuvat peräkkäin aseteltuna liukuvaksi kuvasarjaksi, jossa kenkien puhdistaminen, kellon katsominen, kaulusten oikominen ja ikkunaan käveleminen muuttuvat yksittäisistä toiminnoista kohtaukselliseksi kokonaisuudeksi.

Eri kuvien välisiä taitoksia voi myös lukea kuin elokuvakerronnalle tyypillisinä häivytyks- ja ristileikkauksina. Ristihäivytyksiä esiintyy etenkin *Kehyksessä*, jossa uuden ja vanhan osan lauseet risteävät tai menevät sanatasolla lomittain osien vaihtuessa. Myöhemmissä teksteissään Eisenstein on muokannut näkemystään montaasista vastaamaan pikemminkin elokuvan vuorottaisleikkausta,

vaikuttaen näin monen myöhemmän tutkijan, kuten Seedin ja Kaipiaisen näkemyksiin montaasista. Niin ikään Chatmanin näkemys montaasin käytöstä liittyy elokuvan leikkaukseen ja ennen kaikkea takaumien ja ennakkointien luomiseen, mitä käsittelenkin seuraavaksi.

2.3 Takaumat ja ennakkoinnit

Narratologi Gérard Genette (1972, 82) on esitellyt teoksessaan *Figures III* 'analepsiksen' ja 'prolepsiksen' käsitteet. Analepsis palaa ajassa taaksepäin ollen sellaisten tapahtumien kerrontaa, jota myöhemmät tapahtumat on jo kerrottu. Prolepsis puolestaan ikään kuin kurottaa ajassa eteenpäin, kertoen sellaisesta tapahtumasta, jota edeltävistä tapahtumista ei vielä ole ollut puhetta. Toisin sanoen analepsis viittaa kerronnan nykyhetkestä käsin katsottuna aiemmin ja prolepsis myöhemmin tapahtuneeseen. 'Anakronia' on yhteinen nimitys kaikille poikkeamille ajan kronologisesta järjestyksestä käsittäen näin ollen molemmat: sekä analepsiksen että prolepsiksen.

Genetten käsitteitä on tulkittu edelleen siten, että analepsistä vastaisi takauma, 'flashback', ja prolepsistä ennakkointi, 'flashforward' (ks. esim. Chatman 1980, 63–64 ja Stam 2005a, 32). Etenkin Chatman (1980, 64) suhtautuu näin suoraviivaiseen tulkintaan kriittisesti ja korostaa ennakkoinnin ja takauman olevan vain elokuvaan yhdistettävissä olevia mediaspesifejä käsitteitä, eikä niitä tulisi käyttää oman mediuminsa ulkopuolella. Romaanissa esiintyvää, aiempaan viittaavaa kertovaa jaksoa (narrative passage) ei voi Chatmanin mukaan pitää takaumana, vaan kyse olisi nimenomaan analepsiksestä. Se, miksi joskus on kuitenkin perustellumpaa puhua takaumasta tai flashbackistä, eikä Genetten termin analepsiksestä, on suoraan verrannollista siihen, mitä termillä halutaan ilmaista. Alun perin lyriikantutkimuksesta lähtöisin olevat analepsiksen ja prolepsiksen käsitteet myös toimivat hieman eri tavoin kuin elokuvasta kirjallisuuteen siirtyneet takaumat ja ennakkoinnit, mihin paneudun tässä alaluvussa.

Chatmanille takauma on mediaspesifi termi, joka yhdistyy vain elokuvaan. Saman termin käytöllä kirjallisuudentutkimuksen yhteydessä rinnastankin tietoisesti elokuvan ja (nyky)kirjallisuuden. Se, mikä elokuvan takaumat ja ennakkoinnit erottaa kaunokirjallisuuden aikasiirtymistä, ovat ennen kaikkea kerronnan nykyhetken ja toiseen aikaan siirtymisen taitekohdat, siis se, miten siirtymä on toteutettu. Elokuvassa ajasta ja paikasta toiseen siirrytään erilaisten leikkaustekniikoiden avulla. Kerronnan aikamuodon tai ajan ja paikan vaihtuminen ilman sitä mitenkään pohjustamatta, kuten esimerkiksi *Kehyksessä* tapahtuu, on kaikessa yhtäkkisyydessään verrannollinen elokuvan

takaumalle tai ennakkoinnille tyypilliseen yhtäkkiseen leikkaukseen, etenkin kun siirtymä on toteutettu elokuvallista montaasi- tai leikkaustekniikkaa hyödyntäen. Elokuvissa ennakkoinnit ja takaumat tapahtuvatkin usein välähdysleikkausten¹⁷ keinoin (Juntunen 1997, 169). Takauman ja ennakkoinnin englanninkielisissä vastineissa sana 'flash' viittaa nopeaan vilkaisuun tai välähdykseen. Ennakkoinnissa salamannopea liike suuntaa eteen (forward) ja takaumassa taaksepäin (back).¹⁸ Termin etymologia viittaakin siihen nopeuteen, jolla elokuvan editointi mahdollisti toiseen paikkaan ja aikaan siirtymisen (Turim 1989, 4).

Myös toiston suhde ennakoiteihin ja takaumiin on tärkeä, minkä Chatmania lainaten edellisessä alaluvussa jo mainitsin, sillä se toimii yhtenä tärkeänä tekniikkana ajasta toiseen siirryttäessä tai johonkin toiseen hetkeen kuin kerronnan nykyisyyteen viitattaessa. Menneestä tapahtumasta voidaan kertoa kaunokirjallisuudessa helpostikin muun muassa aikamuotoa vaihtamalla, tai mainitsemalla suoraan jonkin asian tapahtuneen esimerkiksi eilen. Elokuvallinen takauma, jossa yhtäkkiä hypätään kokonaan toiseen aikaan ja paikkaan, ei synny sattumalta. Toisto on yksi tällainen tietoisien takauman indikaattori.

Kehyksessä esiintyy monessa kohdassa toistoa takaumien ja ennakointien muodostajana. Monessa teoksen osassa on jokin kohta, joka toistuu liki samana jossakin toisessa kohtaa joko aiemmin tai myöhemmin, riippuen siitä, mistä suunnasta asiaa tarkastelee. Tätä *Kehyksessä* esiintyvää toistoa vertasin edellisessä alaluvussa rinnakkaisleikkaukseen. Lisäksi teoksen sisäinen itseviittaavuus alkaa saada ironisia piirteitä, niin eri konteksteissa keskenään samanlaisia ilmaisuja on käytetty. Unelmatyötään tekevän filosofin halu rentoutua rankan työpäivän jälkeen punaviinillä, joka on ”pullotettua mielihyvää. Turruttavaa pehmustetta elämää vastaan” (K 112), luo vinoutuneen tunnelman vertautuessaan itsemurhaa yrittävään Lili Garlandiin nauttimassa kallista viskiä, ”pullotettua mielihyvää, turruttavaa pehmustetta elämää vastaan” (K 50). Kuvaus Lili Garlandista, lavalla keikistelevästä laulajattaresta, puolestaan yhdistetään aivan täsmälleen saman virkkeen avulla kiinalaisen mekaanikko Zhangin ihmeelliseen taidonnäytteeseen, mekaaniseen satakieleen: ”katsokaa, miten se heiluttaa pyrstöään! Ja nyt, nyt se avaa suunsa laulaakseen! Mitähän se tekee seuraavaksi?” (K 19, 50).

¹⁷ Välähdysleikkaus (flash cutting) koostuu sarjasta hyvin lyhyitä kuvia jotka muodostavat kohtausten tai jakson. Tekniikkaa käytetään dramaattisena tehokeinona. (Juntunen 1997, 170.)

¹⁸ Termit ovat alkujaan peräisin kreikan kielen sanoista analepsis ja prolepsis. Affiksi 'lepsis' (kreik. ληψις [lēpsis]) tarkoittaa käännöksestä riippuen ottamista, otetta tai jähmettymistä.

Tällaisia toistojen avulla muodostettuja ennakoiteja tai takaumia esiintyy sekä elokuvassa että kirjallisuudessa, mutta ne on toteutettu hieman eri tavalla, ennen kaikkea siksi, että elokuvan visuaalisuus mahdollistaa siirtymät erilaisin teknisin keinoin, kuten häivyttäen tai leikaten (Chatman 1980, 64), mihin edellisessä alaluvussa jo viitattiinkin. Takaumaan (flashback) liittyy tiettyä yhtäkkisyyttä ja dramaattisuutta kun taas analepsistä voi pikemminkin ajatella yhtenä takauman muotona, sen ollessa vallitsevan kerronnan kronologisen aikarakenteen ilmoitettua muuttumista ja paluuta vallitsevaa kerronnan hetkeä aiempiin tapahtumiin. Elokuvallinen takauma kaunokirjallisuudessa voi olla vain yhden tai muutaman sanan mittainen välähdys ajassa eteen tai taakse, kuin elokuvan kuvaruutu, joka näyttää katsojalle jotain, mikä ajallisesti poikkeaa kerronnan nykyhetkestä. Analepsikseen ja prolepsikseen liittyy näyttämisen sijaan tarinaan sidottu kertova aspekti, jota esimerkiksi *Kehyksen* eri osien välisistä takaumista on hankala hahmottaa.

Elokuvassa klassinen esimerkki takaumasta on välähdyksenomainen (usein jopa konkreettinen välähdys) paluu johonkin aiemmin tapahtuneeseen tai esimerkiksi muistoon, joka aktivoituu henkilön nähdessä jotain. Myös väreilevää ristikuvaa käytetään osoittamaan tarinan nykyhetken ja menneeseen suuntaavan kerronnan rajaa. Tavallista on myös aloittaa elokuva takaumalla tai ennakkoinnilla. Alkukohtauksessa saatetaan näyttää jokin tilanne tai lopputulema, johon päätymisestä varsinainen elokuva sitten kertoo. *Kehys* alkaa kuvauksella väsyneen yksinhuoltajaisän arjesta. Vasta aivan teoksen lopussa käy ilmi, että teoksen ensimmäinen ja viimeinen osa kytkeytyvät yhteen polkupyöräjäengiläisten puhuessa Perasta, joka vertautuu teoksen alussa esiteltyyn väsyneeseen isään. Ensimmäistä osaa voisi näin ajatella ennakointina viimeisen osan tarinaan tai päinvastoin viimeistä osaa takaumana ensimmäiseen.

Harjukaupungin salakäytävissä kertoja viittaa niin ikään toistuvasti päähenkilön menneisyyteen lukijalle vihjaten: ”hän ei tiennyt, tunsiko kaikkia, jotka oli Facebook-profiilinsa ystäviksi hyväksynyt. Siksi olikin ymmärrettävää, että hän ei tunnistanut ensimmäistä suurta rakkauttaan, joka nyt on löytänyt hänet verkon kautta” (HS 11) tai ”sitten oli tapahtunut ilkeitä asioita. Kun hän nyt katsoi Annen kuvaa, muistojen läpi kulki kylmä viima ja maailma häilähti hämärämmäksi.” (HS 85). Ennen kuin teoksen loppua kohden alkaa selvitä, mitä Ollin ja tämän ystäville on 70-luvulla oikein tapahtunut, toimivat vaivihkaa annetut viittaukset sekä teoksen maailmassa tapahtuvina välähdyksen omaisina takaumina päähenkilön nuoruuden kesiin että eräänlaisina lukijalle osoitettuna yhtä nopeasti vilahtavina ennakoiteina siitä, että teoksen edetessä on odotettavissa lisää tietoa niistä asioista, joita Olli ei halua ääneen muistella. Takauman ja näkökulmatekniikoiden avulla voidaankin kehitellä sivuteemana jotain myöhemmin tulevaa pääteemaa (Kylätasku 1984,

68). Tourulan kesät ovat teoksen alkupuolella vielä melko vähäisessä roolissa, mutta nuoruuden tapahtumat ja niiden tuominen nykypäivään valtaavat teoksessa pidemmälle ehdittäessä yhä enemmän alaa, ja kerronnan nykyhetki alkaa sekoittua menneeseen Ollin suorittaessa Blomroosien sisarusten hänelle määräämää tehtävää tehdä Kerttu ”täydellisen onnelliseksi”. Se että tämän menneisyyteen viitataan säännöllisesti, alleviivaa sitä, että menneisyydessä todella tapahtui jotain, eivätkä muistikuvan omaiset ”hämärät häilähdykset” olekaan vain satunnaisia unikuvia¹⁹.

Teoksessa on lukuisia uniin tai muistoihin sijoittuvia jaksoja, kokonaisia lukuja, jotka sijoittuvat Ollin nuoruuden Tourulaan. Tällainen menneeseen palaaminen on juonenkuljetuksen kannalta välttämätöntä, sillä Tourulan Viisikon seikkailut salakäytävissä pohjustavat ja selittävät sitä tarinaa, joka tapahtuu Ollin aikuisuudessa, teoksen nykyhetkessä.

Nyt Olli seisoi unessa Kivääritehtaan talon yläkerrassa ja muisti kaiken paljon selvemmin kuin hereillä ollessaan. Kirkastuvat muistot saivat hänet kiihtymään. Tuntui samalta kuin lapsena, kun hän ensimmäisen kerran katsoi samealta vaikuttaneeseen veteen uimalasien läpi: Murtomiesten tapaus oli Viisikon ensimmäinen rikosjuttu. Seikkailut olivat alkaneet jo kolme vuotta aiemmin. Olli tutustui Blomroosin sisaruksiin ja heidän serkkuunsa Karriin Lounaispuiston leikkikentällä. Elettiin 70-lukua. Olli oli täyttänyt kahdeksan. Mummo oli ostanut hänelle syntymäpäiväjätelön Kirkkopuiston kioskista. Sieltä he olivat kävelleet Lounaispuistoon, missä Blomroosit ja Karri olivat käymässä Anna-täidin kanssa. Blomroosit sattuiivat pojanpääkaruselliin yhtä aikaa Ollin kanssa. He katsoivat häntä pitkään ja kysyivät sitten, kuka hän oli ja mitä hän aikoi puuhailla kesällä. Olli kertoi, että asui talvet Koirakkalassa ja vietti nyt kesää isovanhempiensa luona Kivääritehtaan talossa. Karri keinui kauempana. Hän näytti olevan ajatuksissaan. – Se on aina tuollainen, Leo sanoi. – Miettii omia juttujaan eikä huomaa, mitä ympärillä tapahtuu. Toisaalta se tietää kaikki parhaat paikat. Hei, lähde joskus meidän mukaan niin näet. Me oikeastaan tarvitaan viides jäsen meidän porukkaan... (HS 76–77.)

Kohtausmaisessa takaumassa Ollin unena alkanut luku muuttuu liukuvasti, kuin häivytyisleikaten, nuoren Suomisen muistoksi kesästä Anna-täidin luona Tourulassa. Samalla kun Ollin unen/muiston kautta esitellään Blomroosit ja kuvaillaan lasten ensitapaaminen, ennakoivat Leon sanat myös tulevaa. ”Toisaalta se tietää kaikki parhaat paikat” viittaa tietysti salakäytäviin, joita vain Karrilla on kyky löytää. ”Me oikeastaan tarvitaan viides jäsen meidän porukkaan” puolestaan toimii alkusoittona Tourulan Viisikon synnylle. Ilman Ollia ei olisi viidettä jäsentä, eikä itseironinen Viisikko-leikki tulisi koskaan toteutumaan. Ollin uni toimii siis takaumana esitellessä tämän muistoja, mutta samalla ennakointina Viisikon seikkailuista salakäytävissä ja Karrin erilaisuudesta, joka on yksi teoksen kulmakiviä. Kuvien hetkittäinen päällekkäisyys voi toisaalta viitata otosten tapahtumien samanaikaisuuteen, toisaalta kaksoisvalotus voidaan tulkita myös tarkoittamaan muistoa tai muistelua, jossa edellisen kohtausten tapahtumat jäävät häilymään mieleen vielä täysin uuteen kohtaukseen siirryttäessä (Tynjanov 2001, 303). Bacon (1994, 20) kuitenkin huomauttaa,

¹⁹ Takaumateknikka Jääskeläisen romaanissa tuo mieleen esimerkiksi monikerroksellisesti juonestaan, eri ajassa tapahtuvista narratiiveista ja eri narratiivien välillä takaumien avulla hyppivästä rakenteestaan tunnetun Orson Wellesin ohjaaman elokuvaklassikon *Citizen Kane* (1941), joka itse asiassa pitkälti rakentuukin takaumille. Toisaalta takaumia käytetään muistojen kuvaamisessa esimerkiksi Alan Resnais’n uuden aallon elokuvassa *Hiroshima Mon Amour* (1959).

että ristikuva- ja muita ”elokuvallisia” tekniikoita käytettiin jo viktoriaanisissa melodraamoissa, joissa lavalla tapahtui tyypillisesti useampi kohtausta yhtä aikaa jännityksen lisäämiseksi.

Toistuva Ollin nuoruuden kesiin palaamista voi kerronnallisesta näkökulmasta kuvailla Stamin (2005a, 33) esittelemällä Genetten singulatiivista ja toistuvaa kerrontaa yhdistävällä käsitteellä ’kumulatiivinen kerronta’ (cumulative narration), jossa yhtä tapahtumaa väläytellään esiin pitkin teosta toistuvien takauhin. Kumulatiivista kerrontaa voi esiintyä niin kaunokirjallisuudessa kuin elokuvassakin, ja sillä voidaan esitellä esimerkiksi menneitä tapahtumia, jotka ovat syynä tarinan nykyhetken tilanteeseen. *Harjukaupungin salakäytävissä* se, minkä Olli on yrittänyt parhaansa mukaan unohtaa, toisin sanoen Karrin muuttuminen Kertuksi ja Kertun järkyttävä silpominen Blomroosien sisarusten toimesta, ei pysy piilossa vaan nousee tarinaa selittäväksi elementiksi kumulatiivisten takauhin kautta. Toisaalta se millainen Kerttu on kerronnan hetkellä, on vahvasti sidoksissa siihen, mitä hänelle nuorena autiotalossa tapahtui.

Lasisilmässä ensimmäinen viittaus tulevaan tapahtuu sanatasolla heti teoksen alussa. Kursiivilla kirjoitettu sivu osoittautuu lyhennelmäksi toisesta vastaavanlaisesta katkelmasta teoksen loppupuolelta. Ensimmäinen lainaus ennakoi tulevaa, väläyttää sen hetkeksi näkyville, vaikka vielä ei olekaan selvää, mihin esimerkiksi viitataan virkkeillä ”minä olen mato, jonka ainoa tehtävä on purra sitä kantapäätä, joka minua taivaanvahvuudesta musertavasti lähenee. Ei, tämä on liian dramaattista. Eihän hän ole kuin ihminen. Lihaa ja verta. Nahkasäkki, joka sisältää paljon verta.” (L 7). Myöhemmin (L 270) katkelman loppu on muuttunut puhuttelevaan muotoon ”ethän sinä ole kuin ihminen”, muun pysyessä muuttumattomana. Tässä vaiheessa voidaan päätellä katkelman minän viittaavan jo mieleltään järkkyyneeseen Taruun ja sinän Paulaan, jonka teoksen päähenkilö haluaa tuhota. Alun mato-virke toimii sekä eräänlaisena lukuohjeena ja vinkkinä siitä, mitä on tulossa että välähdyksenomaisena ennakointina teoksen loppupuolen tapahtumiin. Lukuisten klassikkoesimerkkien²⁰ pohjalta voitaneen todeta, että elokuvassa tyypillinen tapa aloittaa tarina on kuvata aluksi jotakin tapahtumaa tai lopputulemaa, josta hypätään takauhin taaksepäin ja kuvaillaan elokuvan verran sitä, miten alussa näytettyyn tilanteeseen on päästy.

Chatmanin mukaan toisin kuin kirjallisuudessa, (ääni)elokuvassa voi esiintyä myös osittaisia tai jakautuneita takautumia (partial/split flashbacks) ja vastaavalla tavalla myös ennakoiteja. Jakautuneessa aikahypyssä siirrytään ajassa joko eteen tai taakse vain osittain, siten että kerronnan

²⁰ Näin on esimerkiksi Martin Scorsesen ikonisen elokuvan *Goodfellas* (1990), David Fincherin *Fight Clubin* (1999) tai Danny Boylen hieman uudemman teoksen *Slumdog Millionaire* (2008) alussa, näin muutamia mainitakseni.

nykyhetki säilyy, eikä kohtaaminen vaihdu kokonaan toiseen. Elokuvassa tämä onnistuu helposti siten, että toinen ilmaisukanavista, ääni tai kuva, siirtyy ja toinen pysyy. (Chatman 1980, 64) Kirjallisuudessa osittaisena takaumana voitaisiin vastaavasti pitää esimerkiksi sitä, että joku teoksen henkilöistä viittaa menneeseen tai muistelee menneitä tapahtumia kerronnan nykyhetken kuitenkin pysyessä muuttumattomana.

Backstoryssani minä luen Tampereen yliopistossa tiedotusoppia. Minä tarjoan artikkeleita Aviisiin ja Tampereelaiseen enkä koskaan saa niitä läpi, tulen nauretuksi jollain yrittäessäni Aamulehdestäkin ulos [...]. Imeksin iltaisin informaatioteorioita, juon Jyrkiäisen journalistiikan perusoppeja ja nukun naama Nordenstrengin päällä [...] Graduaiheelleni kuulen myöhemmin hihitetyn avoimesti alakuppilassa [...] hetken mielihoitajasta pyrin Taideteollisen korkeakoulun käsikirjoittajakurssille. Pääsen mukaan jonkun viime hetkellä peruuttaneen ihmelapsen ansiosta. [...] Käyn kassarikurssilla Tampereelta käsin – juniin juoksemista, aikaisia pakkasenhöyryisiä aamuja asemilla – ja siksi en juurikaan ehdi tutustua uusiin opiskelijatovereihini. [...] Kerran lounaalla satun kuulemaan, kun kaksi heistä, nuori pujopartainen mies ja Uma Thurmanin näköinen tyttö, keskustelevala Lähiöstä. (L 15–17.)

Lasisilmässä kerronnan nykyhetken liikkumattomuutta vielä korostaa muistelun esittäminen presensissä. Taru aloittaa esittelemällä ”backstoryaan”, kertoo kuka *on* ja mitä *tekee*, minne hän lähettää juttujaan julkaistavaksi, mitä hän opiskelee ja mistä hän kirjoittaa gradun, miten hän pääsee käsikirjoittajakurssille Helsinkiin ja miten kuulee *Lähiöstä*. Tosiasiassa kerrontahetkellä Taru muistelee itseään ennen *Lähiön* käsikirjoitustiimiin pääsemistä. Tarun kerronnan nykyhetkessä kurssit on käyty ja gradu valmis. Esimerkiksi virke ”graduaiheelleni kuulen myöhemmin hihitetyn” viittaa siihen, että kerronta tapahtuu kuvattuja tapahtumia myöhemmin. Mikäli Tarun kerronta olisi siirtynyt täytenä takaumana aikaan ennen gradua, ei hän voisi vielä olla tietoinen muiden opiskelijoiden myöhemmistä huvittuneista reaktioista. Koska tarinan nykyhetki ei ole katkelmassa menneiden tapahtumien kuvaamisesta huolimatta kokonaan vaihtunut, en tulkitse Tarun kerrontaa analepsiksenä. Edellistä lainausta voisi toisaalta analysoida myös voice over -kerrontana (ks. alaluku 3.1), jossa Tarun ääni kaikuu nykyhetkestä käsin samalla kun näytetään menneen ajan tapahtumia.

Myös *Kehyksessä* tapahtuvan sanojen ja lyhyiden lauseiden toiston voisi määritellä osittaisena aikasiirtymänä. Kuten edellä totesin, kussakin teoksen osassa on jokin ilmaisu, jonka pidemmälle luettaessa voi jälkikäteen huomata olevan jo aiemmin mainittu, takautuva. Kuitenkin, vaikka tällaisen ilmaisun tai dialogin tasolla siirrytään romaanissa viittauksen avulla kohti sitä tarinaa, jossa kyseinen lause on jo ilmennyt, ei tarkastelun alla oleva kertomus silti vaihdu. Tarinan nykyhetki tai kerrottava tilanne ei siis muutu. Esimerkiksi Liituroitamiehen kuvitelmista yhteisistä perheillallisista, ” ’Idylli. Ai sanoinko?’ ” (K 172), siirrytään itseviittaavasti osittaisen takauman kautta teoksen puoleen väliin, jossa kasinoryöstäjät nautiskelevat nuotion loimusta onnistuneen keikan jälkeen: ” ’Idylli’. ’Sanoit sen jo.’ ’Ai Sanoinko?’ ” (K 123). Samalla kun Liituroitamiehen

viittaus idyllistä yhdistyy jo luettuun, jatkuu kesken ollut osa, eikä tarinan tasolla siirtyä konkreettisesti takaisin rosvojoukon nuotiohetkeen.

Saman kohtauksen kuvaaminen useaan otteeseen tai useassa osassa on elokuvassa niin ikään tyypillinen tapa korostaa jonkin asian kestoa tai tehokeinona korostaa jotakin tapahtumaa. Eisensteinin elokuvassa *Bronenosets Potjomkin* (1925, suom. *Panssarilaiva Potemkin*,) ateriansa leipiintynyt seilori hajottaa ruokalautasensa kerran, mutta kohtaus on esitetty parin oton sijaan yhdeksällä, minkä lisäksi lautanen rikkoutuu kahdesti. Tällä tavoin voidaan myös luoda yleistävä vaikutelma siitä, että ruoka ei ollut keinoa vain kerran, vaan jatkuvasti. Kirjallisuudessa voidaan elokuvan lailla käyttää toistoa aikaansaamaan keston tuntua. Miltei muuttumattomana tapahtuvan toiston voi tulkita kerrontatilanteiden kestoon liittyvänä elementtinä.

Jonkun tilanteen *kestosta* riittää vakuuttamaan otoksen *toisto*: se keskeytetään riittävän monta kertaa varioituna tai entisenään, mistä on tuloksena kestoa, joka kiistatta poikkeaa keston tavallisesta, ”näkyvästä” käsitteestä. Elokuvan kesto on täysin suhteellista: mikäli toistuva otos keskeyttää useita muita otoksia, ”kesto” muodostuu pitkäksi, vaikka toistuvan otoksen ”näkyvä kesto” olisikin vähäinen. (Tynjanov 2001, 303, kursiivi alkuperäinen.)

Rimmon-Kenan (1991, 67–69) jakaa jossain määrin Tynjanovin näkemyksen esitellessään Genetten keston käsitykseen pohjautuvia ajatuksiaan tarinan kestosta. Vaikka tämä yhdistääkin Genetten tavoin keston ja tapahtumien tempon, joita käsittelen lisää alaluvussa 2.4, on tässä yhteydessä olennaista tuoda esille jo dialogisen kohtauksen yhteydessä viittaamani Rimmon-Kenanin ajatus siitä, miten tekstin ja tarinan kestoa on vaikea kuvata toisiaan vastaavin termein, koska tekstin keston mittaaminen on hankalaa. Toiston avulla muodostetut ennakkoinnit ja takaumat luovat kestoa tekstiin, siinä missä elokuvan liikkuvaa kuvaa voi helposti mitata minuutteina ja tunteina, vaikka elokuvan esittämän tarinan kesto itsessään olisikin eri.

Himokoneen novellissa ”Invasion of the body snatchers” sama kohtaus, sinkku-Tiinan näkökulmasta kuvatut pikkujoulut ystävien luona, kuvaillaan kolmesti, hieman varioiden. Ensin esitellään juhlat, joissa Tiinan ystävät ovat kukin perustaneet perheen, eikä kukaan osaa enää pitää hauskaa kaikkialla ryömivien vauvojen viedessä ihmisten huomion pois juhlista. Jopa tuliaisviinipullo laitetaan kaappiin, koska ”mehän ei juuri mitään enää juoda” (H 87). Tiina menee parvekkeelle ottamaan raitista ilmaa ja juhlien luonne muuttuu: ”takaa kuului raapivaa ääntä. Tiina kääntyi. Ampiaisasuinen vauva roikkui ikkunan sisäpinnassa kynsillään. Tiina tajusi, ettei se ainoastaan roikkunut vaan eteni hitaasti ryömimällä ikkunaa ylöspäin.” (H 91). Sitten juhlat esitetään uudelleen, ikään kuin Tiina olisi kuvitellut kaiken. Kenelläkään ei olekaan jälkikasvua ja juhlien emäntä kiirehtii tarjoamaan juotavaa: ”otatko skumppaa vai viiniä?” (HS 92). Ilta alkaa

sujua ja Tiina aloittaa keskustelun komean lääkärin, Laurin kanssa. Yhtäkkiä tilanne muuttuu jälleen Laurin murentuessa pölynä ilmaan. Tulee hiljaista. ”Sitten hän näki vauvat. Ne katselivat häntä olohuoneen ovelta. Ne olivat ryhmittyneet potkuasuiseksi, hiljaa huohottavaksi riviksi, joka alkoi ryömiä kohti [Tiinaa]” (H 94). Samoja juhlia, samoja ihmisiä ja samoja keskusteluja kuvataan useamman kerran, toistuvasti, mutta niiden sisältö muuttuu. Toistuvan tilanteen eri variaatioiden lisäksi novellissa toistuvat vauvat: niiden läsnäolo, puute tai uhkaava lähestyminen. Sen lisäksi että esimerkiksi ampiaisasuinen vauva, jota Tiina pitää jonkinlaisena harhana, ennakoikin tulevaa vauvojen hyökkäystä, tuo samojen juhlien kuvaaminen useaan otteeseen kestoa tapahtumaan. Kaikki ei tapahdu hetkessä, vaan muuttuva tilanne kestää illan verran.

Elokuviissa takaumien ja ennakointien on esitetty olevan jopa hieman kömpelö tapa siirtyä elokuvan nykyhetkestä kohti mennyttä tai tulevaa (Bacon 1994, 47). Siinä missä kirjallisuus tuntuu lähtökohtaisesti kuvaavan menneitä tapahtumia, kertovan tilanteesta, joka tapahtui jollekin jossain joskus, pysyttelee elokuva niin fyysisesti kuin psykologisestikin aina nykyhetkessä (mp.). Kaipiainen (2006, 73) käsittelee samoja asioita esittäessään suoraan elokuvan ajan olevan preesens, ”nyt-hetki”, jota esimerkiksi tajunnanvirtateknikka pyrkii kaunokirjallisuudessa tavoittelemaan. Kaipiainen jatkaa myötäillen myös Moris Bejaa, jonka mukaan takauman käyttäminen kaunokirjallisuudessa eroaa elokuvasta siinä, että elokuvan preesensluonteen vuoksi siinä on kirjallisuutta vaikeampaa aikaansaada vaikutelma menneisyydessä tapahtuneesta asiasta (Beja 1979 sit. Kaipiainen 2006, 73).

Yksi elokuvan suurista haasteista onkin siirtyä luontevasti ajan hetkestä toiseen, sillä kuten Lotman (1989, 17) toteaa: ”elokuva tuntee materiaalinsa puolesta vain preesensin kuten muutkin kuvaavia merkkejä käyttävät taidelajit”. Toisaalta on myös esitetty, että juuri elokuvassa siirtymät eri ”aikamuodoissa”²¹ ovat erityisen helppoja toteuttaa audiovisuaalisuuden synnyttämän monitasoisuuden ansiosta (Stam 2005a, 20). Eri keinoja nykyhetkestä poistumiseen tai muuhun aikaan viittaamiseen elokuvassa ovat jo mainitut takaumat ja ennakoinnit sekä lisäksi musiikki, äänet, värit ja verbaalinen viestintä (mp., ks. myös Kaipiainen 2006, 73.). Aikaisemmin keinot

²¹ Monet tutkijat oikovat mutkia suoriksi puhumalla elokuvan ”aikamuodosta” elokuvassa eri ajan hetkissä tapahtuvia tapahtumia tarkoittaessaan. Yksittäinen kuva ei sinänsä aikamuotoa sisälläkään, mutta silti tässä yhteydessä on helpompi vertailla elokuvaa ja kirjallisuutta aikamuodon käsitteellä, kuten myös muut tutkijat ovat tehneet. (ks. esim. Nummelin 2015, 13). Stam (2005a, 20) esimerkiksi pitää koko aikamuodon ajatusta turhana ja huomauttaa, että aivan kuten elokuvassa tapahtumat (viittasivat ne sitten kerrottavan tarinan nykyhetken kannalta menneisiin tai tuleviin tapahtumiin) näyttäytyvät katsojan silmien edessä nykyhetkessä, niin fenomenologisella tasolla myös kaunokirjallisuudessa luettujen tapahtumien vyyhti ”purkautuu luennassa esiin virtuaalisessa preesensissä”. Stam siis vertaa katsomiskokemuksen preesensia lukemisen aktiin, jonka aikana tapahtumat kehittyvät lukijan tajunnassa sitä mukaa kun lukeminen etenee.

olivat kankeampia ja niitä oli vähemmän. Tyypillisiä ajan kulumisen indikaattoreita ovat kautta elokuvan historian olleet myös esimerkiksi lepattavat seinäkalenterin lehdet tai teksti, esimerkiksi: ”Pariisi, vuonna 1900” (Stam 2005a, 21). Bacon (1994, 47) palaa elokuva-analyysin parista kirjallisuudentutkimukseen rinnastaessaan elokuvan hankaluuden liikkua sujuvasti aikamuodosta toiseen Proustin diskurssiin, jossa aikamuotojen välinen liikkuvuus on niin ikään kankeaa. *Kehyksen* ennakkoinnit tai takaumat liittyvät kiinteästi teoksen aikaan, joka on häilyvä. Teoksen osat niin alkavat kuin loppuvatkin monesti ”kesken”, vailla kunnollista aloitusta tai etenään lopetusta, joka liukenee aina seuraavaan lukuun. Ennakointien ja takaumien, samaan aikaan itseviittaavuuden ja toiston käyttö implikoi teoksen sisäisen ajan pitkäkestoisuutta, jopa loputtomuutta. Se, että ensimmäinen ja viimeinen luku viittaavat toisiinsa ja teos loppuu pisteen sijasta pilkkuun, josta voi luontevasti aloittaa teoksen lukemisen alusta, korostaa *Kehyksen* kehämäisyyttä, katkeamatonta tapahtumien ketjua.

Usein siirtymä *Kehyksen* osasta toiseen tapahtuu takauman omaisesti sadun, jutun tai muiston kautta, aivan kuten käy teoksessa *Harjukaupungin salakäytävät*. Rimmon-Kenan (1991, 66–67) esittää kaunokirjallisten analepsisten ja prolepsisten olevan kertojalähtöisyyden sijaan pikemminkin juuri henkilön muistojen, pelkojen tai toiveiden suodattamia, eivätkä tuollainen muisteleminen suinkaan riko kertomuksen kronologiaa, koska muistossa kerronnan nykyhetki ei vaihdu, vaan vain muistojen sisältö on kerronnan nykyhetkestä poikkeavassa ajassa. *Kehyksen* takaumina ja ennakoiteina pitämissäni toistoissa kronologia kuitenkin rikkoutuu, koska toistettu sana tai lause johdattaa niin suoraan toiseen itsenäiseen osaan, vaikka itse tarina ja kerronnan nykyhetki eivät vaihdukaan. *Harjukaupungin salakäytävissä* muistot tai unet muuttuvat liukuvasti menneessä ajassa tapahtuvaksi kerronnaksi, ja kerronnan nykyhetki vaihtuu sellaisissa luvuissa, joissa kuvaillaan Tourulan Viisikon seikkailuja salakäytävissä. Vaikka kuvailu alkaisikin muistona, kronologia rikkoutuu, ja tapahtuu tarinan nykyhetken paikallinen vaihdos takauman kautta, mitä kerronnan aikamuodon vaihtelut ja yli lukurajojen jatkuvat kuvaukset Viisikon seikkailuista eri vuosina tehostavat.

Esimerkiksi luvun 20 lopusta käy ilmi, että Viisikon ensimmäistä salakäytäväseikkailua kuvailevassa seuraavassa luvussa on alun perin kyse Ollin muistosta: ”Ollin rentoutuessa hänen mielessään alkaa kirkastua muistikuva siitä, kuinka Viisikko kävi ensimmäisen kerran Jyväskylän salakäytävissä” (HS 161). Luku 21 alkaa imperfektissä kerrotulla kuvailulla siitä, miten lapset viettivät ensimmäisen kesänsä pelaillen ja leikkien, ja miten toisena kesänä Anna-täti sai lasten velttoilusta tarpeekseen ja lähetti nämä, viisikkotyylisiin, eväretkelle, joka muuttuu edelleen

mennyttä aikamuotoa käyttäväksi kuvailuksi salakäytäväretkestä. Luvun lopussa hypätään viisi vuotta ajassa eteenpäin, ja kerronta vuorottelee imperfektin ja preesensin välillä jäaden lopulta preesensiksi, mikä kuvaa ajan ja kerronnan hetken täysin vaihtuneen:

nyt siitä on jo viisi kesää ja he ovat päättäneet löytää uudestaan ensimmäisen salakäytävän sisäänkäynnin. Ovat he etsineet sitä aikaisemminkin. Ensimmäisen kerran heti, kun olivat nousseet maan alta ja palaneet hakemaan eväskoria. Eväät löytyivät, salakäytävä ei. He eivät muistaneet, missä se oli, ei Karrikaan muistanut. Timi ei halunnut edes etsiä. Silloin he olivat tietysti väsyneitä, sekaisin ja vielä kovin nuoria. Nyt he ovat vanhempia eivätkä luovuttaisi yhtä helpolla. He ovat viime kesinä löytäneet toisista paikoista uusia salakäytäviä, voittaneet pelkonsa ja menneet sisälle. He huomasivat nopeasti, että salakäytävät vaikuttavat ajatteluun ja erityisesti muistiin. [...] Leon mukaan maan alla on kaasuja ja höyryjä, jotka sekoittavat aivojen toiminnan. [...] Karrin mielestä kyse ei ole kaasuista. Hän uskoo olevansa muita herkempi huomaamaan ne pienet muutokset, joita maassa kulkevat salakäytävät aiheuttavat tunnelmassa. Kulkiessaan nyt Karrin perässä Taulumäen harjulla Olli uskoo Karrin teoriaan. Hän arvelee itsekin aistivansa tunnelmallisen muutoksen samalla hetkellä kun Karrin olemus muuttuu jännittyneeksi tämän ”saadessa vainun salakäytävästä”, kuten sanonta kuuluu. Karri kyyristelee, heittelee risuja ja sammalta sivuun ja kutsuu sitten Ollin paikalle. (HS 170–172.)

Seuraava luku jatkuu kokonaan preesensmuodossa kuvaillen Ollin kokemusta salakäytävässä. Kyse ei ole enää muistosta, vaan kerronnan nykyhetki on jyvaskyläläisessä salakäytävässä joskus 1970-luvulla ja kertojana teini-ikäinen Olli. Luku 23 puolestaan palaa, tällä kertaa menneen aikamuodon kerronnassa, aikuiseen Olliin, joka nousee sohvalta, johon hän on muutamaa lukua aiemmin paneutunut lepäämään pois pahaa oloaan (ks. HS 153). Teoksessa tapahtuvaa kerronnan nykyhetken vaihtumista tehostetaan muuttuvilla aikamuodoilla.

Aikamuodonvaihdoksia hyödynnetään myös *Lasisilmässä*, esimerkiksi kohdassa, jossa edellisen luvun lopetus ennakoi jo seuraavan luvun takaumaa (ks. L 122–123). Luvussa käsikirjoitustiimi on sopinut kirjoittavansa sarjaan mukaan uuden hahmon, Sadun teiniserkun Elisen, joka tulee yllättäen ja varoittamatta asumaan Sadun luo, koska tarvitsee majapaikkaa. Samalla lukujen vaihto tapahtuu sanatasolla liukuvasti, samaan tapaan kuin *Kehyksessä*, jossa yhden osan loppu on samalla uuden alku. ”Tää Elise on kans oottamassa kylpyvuoroa pelkkä pyyhe päällä, sellanen tooodella pieni pyyhe. Ja paskahuussi soittaa Für Elisee! sutkauttaa Kirsikka. Soittaa, ajattelen, mutta soittaa etäisten hälytyskellojen ääntä.” (L 122). Luku loppuu ikään kuin kesken, kuin television ’cliffhangerina’²²; Tarun ajatusta hälytyskelloista ei jatketa mitenkään, vaan seuraava luku alkaa.

Takauma on paitsi eksplisiittisesti mainittu luvun otsikossa, käy se myös ilmi siitä, miten tarkka tapahtuma-aika on ilmoitettu: ”koska siitä on nyt tasan kaksi päivää. Silloin minun työpöydälläni soi puhelin. [...] Ja pieni ääni kysyi, Tare? Ja minua ei sano Tareksi kukaan. Paitsi pikkusiskoni Aija. Tare? ääni sanoi ja anoi” (L 123). Lukujen välinen taite muodostaa yhtenäisen ajatuksen, joka

²² Cliffhangerillä tarkoitetaan tyypillisesti televisiosarjassa esiintyvää jakson yhtäkkistä loppua, jossa keskushenkilöt jäävät epätoivoiseen tai yllättävään tilanteeseen (kuten roikkumaan kallionkielekkeeltä, mistä nimitys johtuukin).

jatkuu, vaikka luku vaihtuu: ”[...] mutta soittaa etäisten hälytyskellojen ääntä. Koska siitä on nyt tasan kaksi päivää”. Sivun vaihto implikoi leikkauksen tapahtuvan ja uuden kohtauksen alkavan, jolloin muodostuu siirtymä toiseen hetkeen. Sama tuodaan vielä konkreettisesti esille luvun otsikossa: ”INT. TYÖPISTE. - - AAMUPÄIVÄ (TAKAUMA)” (L 123). Toisaalta luvun lopussa mainitut varoituskellot ja seuraavan luvun alussa soiva puhelin rinnastuvat. Luvun ja sivun vaihtumisen lisäksi vaihtuu myös aikamuoto preesensistä imperfektiin, nykyhetkestä takautuvasti menneeseen. Kuten *Harjukaupungin salakäytävien* edellä lainatussa salakäytävä -kohtauksessa, *Lasisilmänkin* takaumassa aikamuodon vaihdolla haetaan konkreettisempaa ajan vaihtumisen tuntua, se siis vahvistaa takauman aikaansaamaa aikasiirtymää, tässä tapauksessa muistoa. Konkretiaa vielä korostetaan todellisella sivunvaihdolla. Uusi sivu aloittaa uuden luvun, jossa vallitsee uusi aika.

Elokuvakäsikirjoittamisesta kirjoittanut Anders Vacklin huomauttaa, että takaumaa käytetään (elokuvakäsikirjoituksissa) usein väärin. Takauman tulisi olla osa tarinaa, eikä sitä tulisi käyttää vain siksi, että tekniikka on elokuvallinen (Seger 1992 sit. Vacklin 2007, 125). Ajatus liitettyä kaunokirjallisuuteen on kiinnostava, koska se kyseenalaistaa takauman käytön esimerkiksi tutkimissani teoksissa kysymällä, onko takaumalla muuta itseisarvoa kuin sen elokuvallisuus. Esimerkiksi *Kehyksessä* osat linkittyvät toisiinsa toistuvien sanojen ja ilmausten, mutta varsinaista tarinaa tai osien sisältöä nämä välähdyksenomaiset takaumat ja ennakkoinnit eivät juuri muuta, vaikka ne rinnastavatkin erilaisia hahmoja ja tilanteita toisiinsa, kuten olen tässä alaluvussa esittänyt. Kerronnan rakentumista ja sen aikamuodon merkitystä *Lasisilmässä* tutkinut Peltola (2012, 17–20) esittää teoksen preesensin käytön toimivan yhtenä keinona tuoda ilmi kerronnan epäluotettavuus ja outous, minkä lisäksi sitä voidaan pitää eräänä metafiktiivisyyden muotona. Olenkin tässä alaluvussa muun muassa pohtinut sitä, miten esimerkiksi takauma voi toimia perinteisesti kirjalliseksi vastineekseen käsitetystä analepsistä monipuolisempana kerronnan tekniikkana, joka mahdollistaa esimerkiksi kerronnan ajan jakautumisen, mitä olen verrannut elokuvan osittaisiin takaumiin (partial flashbacks). Toisaalta esimerkiksi juuri yksittäisten sanojen toiston avulla luodut takaumat ja ennakkoinnit *Kehyksessä*, vaikkeivat ne tarinaan itseensä vaikuttaisikaan, ilmentävät kuitenkin kerronnan keston ohella jonkinlaista mielikuvaliikettä osien välillä. Liikkeen vaikutelman tekniikoita, muun muassa erilaisia aika- ja viittaushyppyjä, jotka aikaansaavat tekstuaalista liikettä, tutkin lisää seuraavassa alaluvussa.

2.4 Liikkeen mielikuvia

Elokuvan kirjallisuudesta erottava realistisuus saavutetaan audiovisuaalisilla keinoilla ja jatkuvalla liikkeellä. Elokuvan kerrontaa voidaan myös kuvata sarjana toistoja ja innovaatioita. Elokuvassa kirjallisuudelle tyypillistä minäkertojaa ei yleensä ole, vaan tapahtumat ja ”todellinen” maailma näytetään katsojalle. (Ellis 1992, 66.) Seymour Chatman (1980, 101) mainitsee liikkeen keinona lisätä elokuvan todellisuusvaikutelmaa. Chatmanin mukaan liike tekee elokuvallisesta tarina-tilasta (story-space) joustavan katkaisematta silti katsojan uskoa siihen, että ruudulla nähty todella tapahtuu (mp.). Chatmanin esittelemä tarina-tila käsittää kaiken elokuvan maailmassa olemassa olevan tilan ja sen elementit jakautuen implisiittiseen ja eksplisiittiseen. Ensimmäinen kattaa kaiken sen, minkä elokuvan katsoja todella valkokankaalla näkee, ja jälkimmäinen käsittää myös kuvanrajauksen ulkopuolelle jäävät, mutta kuitenkin tilassa sijaitsevat ja hahmojen nähtävissä olevat asiat. Tarina-aika (story-time) puolestaan koostuu tapahtumista, jotka toteutuvat tarina-tilassa, vaikka tapahtumat itsessään ovatkin ajallisia eivätkä tilallisia elementtejä.

Elokuva- ja kaunokirjallisen kerronnan erottaa toisistaan muun muassa se, että elokuvassa tarina-tila kirjaimellisesti näytetään, mutta kirjallisuudessa tila syntyy kuvailun perusteella lukijan päässä mentaalisina projektioina. (Chatman 1980, 96–97.) Mielen kuvia voidaan tuottaa lukijalle runsaiden kuvailevien sanojen, vertailujen tai kielikuvien avulla (mt. 102). Samalla logiikalla tarina-tilassa ilmenevä liike on tuotavissa verbaaliseen narratiiviin lukijan kuviteltavaksi. Chatmanin (mt. 101–102) esimerkissä liikkeen kuvailun (”käveli muutaman askeleen pitkin rantaa”) ohella äänen kantautuminen hahmon korviin kuin kuvan ulkopuolelta (”Piggyn ääni kantautui heidän korviinsa hiljaa”) korostaa puhujan ja kuulijan välistä etäisyyttä, jonka kuulija on luonut liikkeen avulla, kävelemällä puhujasta pois päin. Chatmanin esittämiä liikkeen tunnun tekniikoita voi löytää esimerkiksi *Himokoneen* novellissa ”Tappajahai”, jonka kertoja-päähenkilö aiheuttaa kauhua ja kaaosta juhlissa. Novellissa kuvaillaan tämän etenemistä pois tanssilattialta ja hysterisen väkijoukon keskeltä.

Kiljuin puhelimeen paikan osoitteen, jonkunhan sekin oli tehtävä, ja lähdin etsimään ruokaa. Edessäni väki väistyi tai pikemminkin lakosi tieltäni, mikä helpotti vaivalloista kulkuani. Sähköisäät olivat muisto vain. ”Se oli tuo!” joku huusi takanani. Minähän se, hymähdin. Suuntasin seinänvierelle katetun pöydän luo. Kahmaisin suuhuni tarjottimellisen pikkuruisia kurkkuvoileipiä, vuohenjuustopiirasia ja lihapullia. Olo helpotti hieman. Äkkäsin Niklaksen. Hän rohjotti tuolillaan voipuneen näköisenä ja piteli kiinni reunoista kuin pelkäisi putoavansa. (H 51.)

Novellin kertoja on kulkenut koko tanssisalin läpi sen jälkeen, kun tulee järkyttyneen ihastuksensa torjumaksi novellissa muutamaa sivua aiemmin: ”Ann-Sofi talutti Niklaksen sivummalle. Näin miehen rojahtavan seinustan tuoliin” (H 47). Väkijoukon lakoaminen edessä, ja sen myötä kertojan

vaivalloisen kulun helpottuminen implikoi tämän todella etenevän ihmisten keskellä. Huutoa kuuluu jostain hahmon takaa, mikä vielä korostaa lisää tämän liikettä tilassa, sillä huudot ovat alkaneet tanssilattialta, jossa kertojan tanssipari on hetkeä aiemmin vaipunut veltona permantoon. ”Joku kirkaisi. Ääni leikkasi ilmaa ja sai niskakarvani kohoamaan. Seisoin pyörtyneen hujopin äärellä ja ihmismeri hajaantui äkisti” (H 50). Liikkeen vaikutelmaa luovat myös esimerkiksi sanat ”kulkuni” ja ”suuntasin” ja muuttuva käsitys hahmon olinpaikasta tanssilattialta kohti seinänvierustalla sijaitsevaa ruokapöytää ja Niklasta, jonka kertoja oli jättänyt voipuneena taakseen jonkin verran aiemmin suunnattuaan rukkaset saatuaan kohti tanssilattiaa. Aikaa rukkasista ja Niklaksen uudelleen huomaamisesta on täytynyt kulua jonkin verran, sillä näiden kahden tapahtuman väli on ollut novellissa täynnä toimintaa sisältäen muun muassa tanssia, kavaljeerin pyörtymisen, väkijoukossa leviävän hysterian, hätänumeroon soittamisen ja kokonaisen voileipätarjottimellisen tyhjentämisen (ks. H 47–51).

Haastattelussaan muun muassa elokuvaohjaajana ja tuottajana työskennellyt Reijo Rae (1988, 159) pitääkin erityisen tärkeänä elementtinä nimenomaan aikaa ja sen havainnollistumista tekstissä. Kun kaunokirjallisuutta adaptoidaan elokuvaksi, on ennen kaikkea tapahtumien vauhdikkaan etenemisen kuvaaminen olennaisempaa kuin kuvakoot ja kuvakulmat (mp.). Lisäksi yhtäkkisellä ajan kuvauksen muutoksella voi kiinnittää lukijan huomion liikkeeseen. *Harjukaupungin salakäytävissä* osaa Ollin tekemisistä kuvaillaan pitkällisesti, kun taas toiset, juonen etenemisen kannalta vähintään yhtä tärkeät tai jopa tärkeämmät asiat kuitataan muutamalla virkkeellä. Esimerkiksi Ollin perheen päivällistä kuvaillaan puolentoista sivun (HS 22–23) verran yksityiskohtaisesti.

[...] Olli otti silmälasit ja puhdisti lautasliinalla, siirsi lautaselle kolme lämmintä perunaa ja kaksi kauhallista kastiketta ja istuutui. Tuoli keikkui, koska lattiassa oli epätasainen kohta ja yksi tuolin jaloista jäi aina ilmaan, mutta se ei haitannut, jos sitä ei ajatellut liikaa. Ruisleivälle tuli vähärasvaista levitettä ja kevyt-Gotleria. [...] (HS 22.)

Jo montaasia käsittelevässä alaluvussa 2.2 käsittelin lyhyiden leikkausten aikaansaamaa minimalistista kerrontaa ja kerronnan rytmin vaihteluita liikettä tuottavana elementtinä. Suomisen perheen ateriointia kuvataan tomaatinpuolikkaan tarkkuudella (kaksi, riittävän etäälle kastikkeesta asteltuna). Ruokapöytäkeskustelun aiheet käydään läpi. Jokaisen ruuat ja ruokajuomat kuvataan. ”Poika joi sinistä maitoa, Aino laktoositonta piimää ja Olli kivennäisvettä. Joskus hän joi myös rasvatonta maitoa” (HS 23). Kun Olli päivällisen jälkeen menee elokuvakerhoon katsomaan elokuvaa, on miehen voimakas katsomiskokemus kuitenkin tiivistetty vain yhteen kappaleeseen:

Valkokankaan värikylläisyys painaa Ollin penkkiin ja saa hänet hengittämään nopeammin. Hän pyyhkäisee kämmenellä kevyttä parransänkeä ja vilkaisee sivulle. Sallissa on parikymmentä ihmistä. Elokuvakerhon tarkoitus ei ole tutustua ihmisiin vaan jakaa katselukokemus, ei sen

synnyttämiä ajatuksia. Kaikki saapuvat valmiiksi pimeään saliin, katsovat elokuvan ja poistuvat hämärän portaikon kautta.

Lopputekstit.

Olli ja pari muutakin katsojaa jäivät istumaan hämäämään. Hyvä elokuva jätti jälkeensä mielentilan, joka oli kuin viiniä. Sitä kannatti maistella ennen kuin kiirehti takaisin arkeen. (HS 24, rivitys alkuperäinen.)

Ollin tavallisen arki-illallisen kesto vaikuttaa sivuissa ja kuvailun määrässä mitattuna pidemmältä ja merkityksellisemmältä kuin kokonainen elokuvakerhossa katsottu elokuva. Kuitenkin elokuva on todennäköisesti kestänyt huomattavasti kauemmin ja vaikuttaa Olliin arkista ateriointia voimakkaammin. Hitaasti etenevään päivälliseen rinnastuen elokuva pyörii nopeasti. Tuskin Olli on ehtinyt painautua penkkiin, kun lopputekstit jo ilmestyvät valkokankaalle. Tekstien ilmestymistä konkretisoidaan vielä poikkeavalla rivityksellä. Lopputekstit muodostavat yhden sanan kokoisen tekstuaalisen kuvaruudun, joka on asetettu omalle rivilleen. Jos päivälliskohtauksen kesto on Ollin normaalin arjen kesto, tuntuu elokuvan mittainen jakso tämän elämässä kiitävän kuin pikakelauksella. Yhtäkkiä nopeasti etenevät tapahtumat muuttuvatkin kuin liikkeeksi rinnastuessaan verkkaisesti etenevään ruokailuhetkeen.

Kai Mikkonen kiinnittää huomiota samaan ilmiöön. Mikkosen mukaan toiminnan ja vuoropuhelun vuorottelulla ja rytmityksellä voidaan saavuttaa kerronnan pysähtyneisyyden vaikutelma. Samaten yksityiskohtaisuus, Mikkosen esimerkissä pikkutarkka kuvailu ruokailusta Alain Robbe-Grillet'n romaanissa *La Jalousie* (1957), aikaansaa pysähtyneisyyttä. (Mikkonen 2005, 255.) Toisaalta erot kerronnan rytmisissä voivat korostaa myös tarinan tapahtumia. Tarkkaan kuvattu päivällinen vertautuu Ollin tavalliseen arkeen ja voi näyttäytyä siksi hitaana, jopa ikävystyttävänä. Jokapäiväiset rutiinit rikkova elokuva taas tuo vaihtelua arki-iltaan, jolloin aika saattaa Ollistakin kulua nopeasti. Myös tällaista liikkeen tai liikkeettömyyden tuntua voi kuvauksen tarkkuuden vaihtelu synnyttää, vaikka esimerkiksi Chatmanille elokuvallinen liike kaunokirjallisuudessa onkin konkreettisesti kytköksissä sanottuun (”käveli muutaman askeleen”), eikä niinkään keston tai liikkeeseen tekstin tasolla.

Seedin montaasianalyysissään kuvaamaa kerronnan nopeatempoisuutta löytyy paikoin myös *Lasisilmästä*, vaikka teoksen visuaalisuuteen pyrkivät elementit eivät perustu erityisesti juuri liikkeeseen. Esimerkkikatkelmassa tuntien ja päivien työ kiittää ohitse kuitenkin muutamassa virkkeessä:

Aija alkaakin pärjätä. Kahvit ja pullat ovat ajallaan paikalla, yksi hätätilanteena hoidettu hiuskiinteen tsuppaus maskeeraamoon on aikailematon ja kohtelias. Näen hänen singahtelevan käytävällä käsishuoneen oven editse

milloin mitäkin käsissään: kelmuun huolella käärittyjä täytettyjä sämpylöitä ulkokuvausväikiksi, termoskannuja, rekvisiittaa; säännöllisesti hän kanniskelee isoa pinoa hylättyjä kohtausluetteloita ja kuvaussuunnitelmia aulan isoon säilöön, josta luottamuksellisten papereiden tuhoamiseen erikoistunut palveluyritys ne noutaa. Joskus hän opastaa ekstroja studioon ja kuulen kuinka hän sanoo asiallisesti, mutta tiukasti, että mainospaidat ja isoilla logoilla varustetut vaatteet eivät käy, hän antaa puvustuksesta tilalle jotakin neutraalia tai vaihtoehtoisesti sponssien tunnuksin varustettua relettä. (L 154.)

Tällaista kuvausta voi myös tutkia sen keston perusteella. Kyseessä on tiivistys, jossa nopeutuvan tempon vaikutelma syntyy kuvattaessa pitkäkestoista ajanjaksoa lyhyellä tekstikatkelmalla (ks. Rimmon-Kenan 1991, 69). Genetten termin voidaankin puhua iteratiivista (mt. 75). Tässä katkelmassa kaikkitietävää kerrontaa tiedollisesti lähenevä kerronta toimii tekniikkana, joka aikaansaa nopeutettua kohtauksellisuutta. Kertoja-Taru ei millään ole voinut olla maskeeraamossa todistamassa kohteliasta hiuskiinteen tuomista tai kuullut työpöytänsä äärestä Aijan ekstrojen kanssa käymää keskustelua. Jossain määrin Tarun kerronnan voidaan myös ajatella muistuttavan teoksen ulkopuolista voice over -kerrontaa (ks. alaluku 3.3). Olennaista katkelmassa on kuitenkin lyhyiden, tiiviiden lauseiden ja kestoltaan eripituisten tilanteiden kuvaileminen ytimekkäästi ja vain kerran.

Katkelmassa nopeuden tuntua tuo pitkäkestoisen tapahtuman lyhyen kuvauksen ohella kerronnan luettelomaisuus (sämpylät, termoskannut, rekvisiitta). Toisaalta eri esineiden luetteleminen on merkki toistosta: sama toiminta toistuu pienin variaatioin. Aijalla kun on ”milloin mitäkin” käsissään. Havaittavien objektien luetteleminen vaikuttaakin kiihdyttävällä tavalla kuvauksen rytmiin tarjoten Huttusen (1997, 76) sanoin ”dynaamisen sarjan ’liikkuvia kuvia’”. Huttuselle luettelot vertautuvat jälleen montaasiin, jossa peräkkäiset kuvat muodostavat etenevän, elokuvallisen ja liikkuvan kokonaisuuden. Luetteloiden ohella myös toistolla voidaan rytmittää kerrontaa.

Kehyksen osassa, jossa kuvaillaan lasvegaslaista kasinoa, sanojen toisto, toimintojen luetteleminen, lyhyet tai keskeneräiset päälauseet ja vastaavasti pitkät virkkeet luovat yhdessä hengästyttävästi etenevää kirjallista liikettä:

RULETTI PYÖRII, NUMEROT vilisevät, pallo kalisee ja pomppii pyörän päällä. [...] Pallo helisee, syöksähtelee, peluri pyyhkii hikeä otsaltaan, adrenaliini virtaa, hänen kuumeiset silmänsä tuijottavat kuulan kaoottista, ennustamatonta liikettä; hetken se näyttää jo asettuvan – mutta ei, pallo jatkaa sekopäistä irrallisuuttaan, se ei ikinä löydä paikkaansa. Pallo poukkoilee, ruletti pyörii. Mustia ja punaisia numeroita, parillisia ja parittomia, pyörii, pyörii. Tilanteessa on jotakin kammottavaa. Peluri siemaisee vodkamartiniaan – ravistettua, ei sekoitettua – odottaa tuloksen ratkeamista, mutta rulettipöytä jatkaa epämääräistä menoaan, pallolle ei ole sijaa, pyörimisliike hidastuu muttei tarpeeksi. Peluri juo drinkkinsä, käy hakemassa toisen, ja kun hän palaa, pallo pomppii edelleen ja pyörä pyörii. [...] Ja pyörä pyörii, pallo pomppii. Peluri hikoilee, koko hänen elämänsä on tässä ja nyt, ja tilanne vain jatkuu ja jatkuu. Äkkiä hän ymmärtää ja joutuu kauhun valtaan! Tämä piina ei lopu koskaan! Hän ei voi voittaa eikä hävitä! Hänen koko elämänsä on pöydässä, kaikki mitä hänellä on, eikä sen kaiken kohtalo koskaan ratkea. Päätymätön piina. (K 117–118.)

Paitsi että katkelmassa toistetaan sanaa pallo ja pyöräminen, myös muita kuulan liikkeeseen viittaavia verbejä esiintyy paljon. Rulettipöydän äärellä hikoileva pelaaja seuraa kalisevan, pomppivan, helisevän, syöksähtelevän ja pyörivän pallon etenemistä alustallaan. Pallon liikettä kuvaavat sanat ja niiden toisto korostavat visuaalista liikettä: pallon pyörimistä ympäri ja ympäri rulettipöydän. Loppua kohti kerronnan rytmi kiihtyy entisestään, ja toistot lisääntyvät luoden hengästynyttä tunnelmaa ”ja pyörä pyörii”, ”ja pyörä pyörii”, ”jatkuu ja jatkuu”. Toisaalta kerrontaa myös rytmitetään eri toimintojen vaihtelevien kestojen avulla. Pallon vierimiseen keskitytään pikkutarkasti, mutta pelaajan drinkin juominen, pöydän äärestä poistuminen ja uuden juoman hakeminen mainitaan nopeasti, vaikka kestoltaan baaritiskillä käyminen on varmasti verrannollinen muutamaankin rulettikierrokseen.

Katkelmassa voi havaita paitsi liikettä, myös kiinnostavaa metatason pohdintaa. Koko *Kehys* itse on ikään kuin päättymätön (aivan viimeinen virke loppuu pilkkuun, mistä voi päätellä sen liittyvän teoksen aivan ensimmäiseen lauseeseen, jolloin teoksen lukemisen voisi aloittaa alusta, uudelleen ja uudelleen), mihin viittaa rulettipöydän äärellä koetun tilanteen loppumaton jatkuminen. Toisaalta kohta ”ja pyörä pyörii” rulettikatkelmassa viittaa takautuvasti myös Buddhasta kertovaan osaan: ”kun Suuri Pyörä pyörii” (K 40). Lisäksi pelurin omatkin tuntemukset rinnastuvat teokseen itseensä. Sitä, miten rulettipelissä käy, ei lukija saa koskaan selville, sillä osa vaihtuu pian liukuvasti jo uuteen. Täten pelaaja ei voi voittaa eikä hävitä, eikä ”piina lopu koskaan”. Pelaaja on olemassa vain kyseisessä teoksen osassa, ”hänen koko elämänsä on pöydässä, kaikki mitä hänellä on, eikä sen kohtalo koskaan ratkea”. Toisaalta pelaajan voi ajatella edustavan yksilön sijasta myös kokonaista ryhmää, esimerkiksi kaikkia *Kehyksen* hahmoja, joiden tarinat jäävät teoksessa keskeneräisiksi seuraavan osan yhtäkkiä alkaessa.

Kehyksessä kukin teoksen osa on sen verran lyhyt, ettei miljöön tai henkilöiden kuvaukselle ole aikaa. Tarina etenee vauhdilla ja ristikuvamaisten vaihtojen ja ansiosta yksi osa vaihtuu yhtäkkiä toiseksi, jolloin myös hyppäys eri aikaan ja paikkaan on nopea. Painopisteen ollessa kuvailun ja hahmojen kehittelyn sijaan toiminnalla, toteuttaa teoksen vauhdikas eteneminen liikettä, puhumattakaan juonen tasolla tapahtuvista nopeista siirtymistä ajassa ja paikassa. Siddhartha Gautama Buddhan meditaatiohetkestä siirrytään muutaman sanan muodostaman löyhän linkin kautta kykykilpailun koelauluihin jonottavaan nykypäivän nuoreen, Ritaan:

hän on yhtä lelukoiran kanssa, joka osaa reagoida
liikkeeseen ja kosketukseen, ja joka on omistajan kyllä-
tyttyä ja leikin loputtua unohtunut nurkkaan ja asettu-
nut unitilaan.

Hän on yhtä nuoren tytön, Ritan KANSSA,

Kehyksen osien vaihtumisen rytmissä on jotain samaa kuin siinä, mitä Eisenstein (1978, 66) nimittää kaunokirjallisuuden teatterisovituksesta puhuessaan ”takaa-ajon tempoksi”. Siinä, kuten nimityskin implikoi, toiminta vaihtuu niin nopeasti, että kohtaukset leikkaavat toisiaan ja tapahtuvat paikoin yhtä aikaa. Kyseessä on, edelleen Eisensteinin termejä mukaillen, ristikkäismontaasien nopea käyttö, joka luo ripeällä etenevyydellään mielikuvaa liikkeestä (mt. 65).

Muita mielikuvaliikkeen mahdollistavia tekniikoita ovat muun muassa graafisten elementtien ja typografian hyödyntäminen, joita tarkastelen enemmän alaluvussa 4.1. Viimeksi mainittuihin liittyvät myös lukijan konkreettista liikettä aikaansaavat tekniikat, jotka vaikuttavat esimerkiksi lukunopeuteen (silmien liike) tai sivujen ja joskus jopa koko kirjan kääntämisen vauhtiin ja tapaan. Esimerkiksi Steven Hallin postmodernissa romaanissa *The Raw Shark Texts* (2007, 330–375, suom. *Haiteksi*) tekstin muodostama kuva haista lähestyy lukijaa sivu sivulta. Koska kullakin sivulla on vain vähän tekstiä, kirjan sivujen selaaminen nopeutuu samalla, kun sanojen muodostama hait kasvaa tekstikoon suurenemisen ansioista ikään kuin lukijaa lähestyen. Kuvarunon tyylin yhdistäminen sivujen nopeutuvaan selaamiseen mahdollistaa vaikutelman konkreettisesta liikkeestä.

Haiteksiiä ja muita graafisia aineksia hyödyntäviä teoksia tutkivassa tekstissään Alison Gibbons (2012a, 431) vertaa selaamalla lähestyvää haita jo elokuvan alkuajoilta tuttuun selattavaan kuvasarjaan, ”pläriin” (flip book). Lukunopeuden ajatuksen voi liittää myös esimerkiksi yksityiskohtaisesti kuvailtuun Suomisen perheen päivälliseen, joka kokonaisen elokuvaan katsomiseen verrattuna vaikuttaa hitaalta tekstimääränkin ollessa jälkimmäisen tapahtuman kuvailuun käytettyä selvästi suurempi.²³ Edellä mainittujen keinojen ohella myös leikkausta ja kameran liikettä mukailevat tekniikat voivat tuottaa elokuvallista liikettä kaunokirjallisuudessa. Alaluvussa 2.1 analysoin muun muassa Aron novellia ”Vertigo”, jossa huimauksesta kärsivän kertojan kokemaa tilan pyörimistä korostettiin kamera-ajon ja tarkennuksen avulla. Aron novelleissa muilla jo mainitsemillani keinoilla tuotettua liikkeen tuntua esiintyy kohdeteoksista vähiten. Lajityyppinä novelli on kerronnaltaan tiivistä ja liiasta kuvailusta riisuttu. Tiivis kerronta

²³ Gibbons (2012b, 106–107) antaa esimerkin lukijan liikkeestä Steve Tomasulan teoksessa *VAS: An Opera in Flatland* (2002). Kokeellisen, kuvaa ja sanaa yhdistävän romaanin viimeinen sanallinen sisältö on sivun ylälaitaan koukeroisella kirjasintyypillä ylösalaisin kirjoitettu teksti. Jotta tekstin voi lukea, on kirja käännettävä ympäri. Luettavaksi paljastuu lause ”Still, It Moves”, mikä kommentoi omalta osaltaan lukijan toimesta juuri tapahtunutta, konkreettista liikettä. Koska kohdeteokseni eivät ole Gibbonsin tutkimien teosten tavoin kokeellisia, pitäydyn enemmän havainnoimaan kaunokirjallisuuden keinoin aikaansaattua tekstuaalista liikettä ja visuaalisuutta, jotka kohdeteosten kontekstissa luokittelen osaksi niiden elokuvallisuutta.

itsessään aikaansaa kuitenkin etenevyyttä.

Myös *Lasisilmästä* löytyy varsinaisten liikkeeseen pyrkivän kuvauksen sijaan ennemminkin useita visuaalisuutta hyödyntäviä jaksoja, jotka tehostavat kaunokirjallisen teoksen yhteyttä kuvaamaansa audiovisuaaliseen kokonaisuuteen, television saippuasarjaan. ”Eikä Staha toden totta toimittajien kanssa paljoa veljeilekään, vaan istuu hämärimmässä nurkkapöydässä, ja Stahan liike pöydän ja juomatiskin välillä on niin tiheää että se on ajoittain kuin yksi harmaa juova” (L 46). Kyseessä on visuaalisuuteen pyrkivä liioittelu, runontutkimuksesta tutuin termein hyperbola. Kun jokin asia vilahtaa silmien ohi tarpeeksi vauhdikkaasti, ei silmä pysy mukana, vaan ehtii havaita lähinnä liikkeen suunnan ja värin. Tietenkään Stahanov ei kiidä Tarun ohi niin nopeasti, ettei tätä ehtisi lainkaan nähdä, mutta näköaistimukseen kytkeytyvä kielikuva ”kuin yksi harmaa juova” luo tekstiin liikkeen tuntua kuvailemalla sitä, minkä voisi nähdä, jos kyseessä olisi liikkuva kuva. Voimakasta hyperbolan keinoin toteutettua liikettä on havaittavissa myös luvussa, jossa Tarun epätoivoista turhautumista kuvataan niin ikään metaforisesti:

Maa järisee. Lattiaan aukeaa railo. Se leviää ärjyen kuiluksi johon tipahtelee lattialinoleumin palasia, ja sen toisella puolella seisovat Timo ja Paula ja toisella puolella minä, ja kuilu on niin syvä ja ammottava ja laajenee niin nopeasti että jos sen yli olisi vielä hetki sitten voinutkin hypätä, enää ei millään uskaltaisi. Kohta rotko on leveä kuin Coloradon kanjoni; toisella puolen olevia ihmisiä ei enää kunnolla paljaalla silmällä erota. (L 79–80.)

Ellisin (1992, 75) mukaan liioittelu ja tyylyttely kerronnassa ovat tyypillisiä etenkin pienen budjetin käyttöelokuville, joilla ei pyritä suureen menestykseen. Tällaisia visuaalisia tehostekeinoja näkee ajoittain etenkin niin sanotuissa B-luokan huumorielokuvissa tai lapsille suunnatuissa animaatioissa, joissa tilanteita saatetaan vahvistaa tai korostaa yhtäkkisillä tapahtumilla, jotka eivät sitten tosiasiasa pidä lainkaan paikkansa. Lattiaan aukeavan railon kuvauksessa on yhtäkkistä liikettä ja samalla sellaista absurdiutta, että vaikka Taru jättääkin sanan ”kuin” mainitsematta, on kuvauksessa niin suurta järjenvastaisuutta teoksen pikemminkin realistinen tarinamaailma huomioiden, että kyseessä on selvästi metafora. Tarusta tuntuu *kuin* maa järisisi, *kuin* lattiaan aukeaisi railo ja *kuin* hän jäisi sen toiselle puolelle yksin omine ideoineensa, jotka jälleen kerran tulevat Paulan mielivaltaisesti torjumiksi.

Himokoneen novellissa ”Andalusialainen koira” visuaalinen hyperbola toimii niin ikään liikettä aikaansaavana tekijänä, mutta toisaalta se myös tuo elokuvallista tarina-tilaa kirjalliseen tekstiin:

Vierelläni seisova saksalainen hymyili. Hänen leukansa oli ajeltu, mutta jokaisesta ihohuokosesta näytti puskevan uutta karvaa. Katsoin häneen, katsoin kaupunkiin. Katsoin taas häneen, ja parta oli jälleen pidempi. (H 36.)

Liikettä luodaan kertojan pään tai silmien liikettä kuvaten ”katsoin häneen, katsoin kaupunkiin”.

Toisaalta yhdessä silmänkäänteessä pidemmäksi kasvanut sänki on hyperbola, jolla korostetaan saksalaisen voimakasta parrankasvua, kenties jopa tämän miehekkyyttä. Epäsuoran metaforan käyttö on Chatmanin (1980, 102) mukaan tyypillistä pyrittäessä luomaan kirjallisesti mielikuvia tarina-tilassa. Chatmanin esimerkissä ”John kykeni nostamaan 200 paunan painoisen levytangan yhdellä kädellä” väitteellä implikoidaan Johnin hauisten kokoa (mp.).

Montaasiromaania analysoinut Tomi Huttunen (1997, 76) puhuu ”hyperbolisiin mittasuhteisiin kasvaneesta visuaalisuudesta”, jota luodaan eritoten shokeeraavien rinnastusten avulla. Itsenäiset objektit irrotetaan kontekstistaan, ja niiden avulla luodaan uusia esimerkkejä: lattia ja raitio, kaksi normaalisti toisiinsa liittymätöntä objektia, muodostavat yhdessä montaasin lailla uuden kuvan. Lattiaan auennut kuilu viestii visuaalisen metaforan keinoin Tarun ja muiden välistä etäisyyttä, joka muuttuu Tarun mielessä hetkeksi mielikuvasta konkreettisesti suureksi maantieteelliseksi välimatkaksi.²⁴

Kohdeteoksissa liikkeen tuntua tavoitellaan monin erilaisin keinoin. *Harjukaupungin salakäytävissä* kerronnan rytmit vaihtelevat tiiviistä kuvauksesta yksityiskohtaiseen vaikuttaen sekä konkreettiseen lukemisen kestoon että juonen etenemiseen. Esimerkiksi yksityiskohtainen kuvailu Ollin perheen päivällisestä tukee ajatusta arjen yksitoikkoisista rutiineista rinnastuessaan muutamalla rivillä kuvailtuun elokuvankatsomiskokemukseen. Pitkäkestoisen tapahtuman kuvaamista nimitetään iteratiiviksi, jonka nostin esille vastikään esimerkiksi *Lasisilmän* kohdalla. Toisaalta luettelon käyttö Sinisalon teoksessa rinnastuu peräkkäin montaasin omaisesti aseteltuihin kuviin, jotka yhdessä muodostavat sarjan, liikkuvan kuvan ketjun. Niin ikään lyhyttä tai tiivistä kerrontaa ilmenee *Kehyksessä*, jossa yksittäisen osan juonenkehittely pääsee hädin tuskin alkuun, kun osa jo vaihtuu uudeksi. Teoksessa valtavatkin hypyt eri aikojen ja paikkojen välillä luovat liikettä, sillä kyse ei ole Aron teoksen tavoin toisistaan erillisistä novelleista. *Kehyksessä* osat, niin itsenäisiä kuin ne ovatkin, ovat kuitenkin kytköksissä toisiinsa muun muassa ennakkointien, takaumien ja kunkin osan seuraavaan yhdistävän sanan tai lauseen kautta. Liikkeen tuottaminen onnistuu myös sanatasolla kerronnan kautta. Esimerkiksi *Lasisilmässä* liikettä luovat Tarun kerronnassa visuaaliset liioittelevat

²⁴ Myös *Lasisilmän* audiopuoli, äänimaailma, ilmenee ajoittain liioitteluna, seuraavassa esimerkissä jälleen kerran Tarun kielteisiä tunteita kuvaten: ”Pantse ja Kirsikka sädehtivät onnistumistaan niin että minä en voi olla äännähtämättä myöntävästi, vaikka kuulenkin omissa korvissani huudon eieiei, ja huuto on niin kovaa että näen kuinka harmaa maali putoilee hiutaleina seiniltä.” (L 88) Kuvaus on varsin auditiivinen, sillä lainauksessa kuvaillaan nimenomaan Tarun kuvaa huutoa, joka on niin kovaa että maali irtaoo seiniltä. Kyseessä on samanlainen hyperbola kuin railoviittauksessakin, tällä kertaa liikkeen ja näyn on korvannut ääni. Olen tietoisesti rajannut äänen kuvauksen käsittelyn pois tutkielmastani ja siten myös elokuvallisuuden määritelmästäni, vaikka etenkin äänielokuvan kehityksen myötä on äänen käytöllä elokuvassa suuri merkitys. Äänen esittämistä kertovassa fiktiossa on tutkinut muun muassa Mikko Keskinen teoksessaan *Audio Book* (2008).

vertauskuvat. *Kehyksessä* myös toistolla ja pitkillä virkkeillä luodaan hengästyttävästi etenevää kerrontaa, mikä käy ilmi rulettipöytää kuvaavasta esimerkistä.

Tässä pääluvussa olen käsitellyt erilaisia elokuvakerronnan tekniikoita kaunokirjallisuuteen sovellettuna. Niin leikkaukset, kohtaukset kuin takaumatkin näyttäytyvät analyysini valossa elokuvallisuutta tuottavina elementteinä ja tehokeinoina. Lisäksi olen sivunnut kaunokirjallisuuden eri tapoja synnyttää mielikuvaa liikkeestä. Yhtäältä liikkeen tuntua, tai Chatmanin termin liikkeen kuvailua kirjallisessa tarina-tilassa, voidaan aikaansaada liikettä kuvaavien sanojen käytöllä ja hahmon etenemistä kuvaamalla. Toisaalta kerrontaa voidaan rytmittää sen tiiviydellä ja luoda liikkeen tai pysähtyneisyyden vaikutelma. Seuraavassa luvussa jätän elokuvanteon tekniikan käsitteitä vähemmälle ja keskityn ekfrasikseen, alluusioihin sekä voice over -kerrontaan, jotka kukin toimivat erilaisina rinnastuksina ja viittauksina elokuvan ja kaunokirjallisuuden välillä.

3 Rinnastukset ja viittaukset elokuvallisessa proosassa

3.1 Voice over -kerronta

Elokuvaterminologiassa 'voice overilla' tarkoitetaan teoksen ulkopuolelta tulevaa ääntä, jonka äänilähdettä ei ole näkyvissä, tai esimerkiksi kertojan selostusta (Juntunen 1997, 107). Voice over on siis tarinamaailman eli diegesiksen ulkopuolista materiaalia, ei-diegeettistä, aivan kuten elokuvan taustamusiikkikin (Bacon 2004, 26–27). Toisaalta voice overin avulla teksti²⁵ voi kommentoida ja analysoida itseään sekä tarinamaailman tapahtumia (mt. 34). Tällainen itsetiedostavuus ja teoksen metataso on myös yksi postmodernismin tunnuspiirteistä (Hutcheon 1988, 1). Sitä voidaan myös käyttää ratkaisemaan visuaalisen kuvan rajoitteista syntyviä perustavanlaatuisia ongelmia (Kaipainen 2006, 76) tai korvaamaan osittaista takaumaa, selittäen ääneen johonkin muuhun aikaan viittaavaa seikkaa, jota ei voida tai haluta näyttää (Chatman 1980, 64). Brian McFarlane (1996, 16) esittää, että usein kuvan ulkopuolelta tulevan äänen tarkoituksena on selventää ruudulla näkyviä tapahtumia tai muuten taustoittaa tarinaa. Voice over -kertoja voi olla yksi elokuvan henkilöistä, joka ei kuitenkaan ole diegesiksessä kerrontansa hetkellä, vaan kommentoi valkokankaan tapahtumia ulkoa käsin.

Vaikka voice overia pidetäänkin aivan erityisen tyypillisenä keinona juuri elokuvalla (Stam 2005a, 26), on sen käyttöä havaittu myös kirjoitetussa tekstissä. Touko Kauppinen on pro gradu -tutkielmassaan osoittanut voice overia toteuttavia säkeitä Pentti Saarikosken ja Kari Aronpuron 1960-luvun lyriikasta. Analysoimissaan postmoderneissa runoissa Kauppinen esittää säkeistön keskellä sulkujen ympäröimän, runosta irrallisen säkeen toimivan voice overmaisena ei-diegeettisenä kommenttina (Kauppinen 2011, 75). Samankaltaisia havaintoja voi tehdä *Lasisilmästä*. Teoksessa esiintyy mystinen hahmo, enteelliseltä nimeltään tai nimimerkiltään Ansa, joka kommentoi teoksen tapahtumia satunnaisten lukujen lopussa sulkuihin puristetuista lisäyksistä käsin. Esimerkiksi Paulan päättäessä että televisiosarjaan Tommin hahmolle kirjoitetaan kohtaloksi jalan amputaatio, loppuu luku Ansan paria astetta normaalia pienemmällä tekstikoolla²⁶

²⁵ Tässä yhteydessä määrittelen 'tekstin' laajasti tarkoittamaan mitä tahansa merkityskokonaisuutta, jotka on "luettava", eli jonka lähettämän viestin vastaanottamiseksi on tehtävä tulkintoja ja päätelmiä. Konkreettisesti kirjoitetun, sanoista koostuvan tekstin lisäksi esimerkiksi elokuva, televisiosarja tai maalaus on siten teksti. Ajatus tekstistä laajempänä konstruktiona on lähtöisin semiotiikasta (ks. esim. Stam, Bourgoyne & Flitterman-Lewis 1994, 191–192). Esimerkiksi kielitieteilijä-semiootikko Roland Barthes laajensi ajatusta tekstistä entisestään. Barthes'ille (1993, 177) teksti oli "tuotannon näyttämö, jossa tekstin tuottaja ja sen lukija kohtaavat toisensa"

²⁶ Kaikki Ansan kommentit Sinisalon teoksessa on muotoiltu samalla tavoin. Kommentit ovat aina suluissa, poikkeuksetta pienemmällä tekstikoolla painettuna ja allekirjoituksella "– Ansa" varustettuna. Kommentit sijaitsevat

kirjoitettuun, alaviitteen omaiseen täydentävään kommenttiin.

(skopofilia, halu katsoa, liittyy saumatta siihen että halutaan nähdä asioita jotka tosielämässä, itselle tapahtuneina, olisivat täysin torjuttavia. Ennen niitä katseltiin julkisissa mestauksissa, nyt niitä seurataan ruudusta. Niin ne ajat eivät muutu. – Ansa.) (L 240.)

Ansan sanat eivät kuulu kenellekään teoksen henkilöhahmoista, Ansa kun ei teoksen todellisuudessa tiettävästi ole edes olemassa. Tämän kommentit kuitenkin täydentävät ja kommentoivat juonen tapahtumia. Käsikirjoitustimin mielestä Tommin amputoitu hahmo tulee herättämään yhteiskunnallista keskustelua vammaisten asemasta ollen samalla mitä parasta televisioviihdettä (L 241). Ja skopofiliaa, kuten Ansa täydentää.

Peltola (2012, 30–31) tarjoaa tutkielmassaan pariakin tulkintamahdollisuutta Ansalle, joka vaikuttaisi olevan teoksen ulkopuolinen hahmo tai jonkinlainen ekstradiegeettinen kertoja. Tarun kerrontaa kommentoiva ja kommenteilla muokkaava Ansa vertautuu Peltolan analyysissä Paulan kaltaiseen pääkirjoittajaan, jolla on valta sanoa viimeinen sana tekstin muodosta ja sisällöstä. Vaihtoehtoisesti Ansa voidaan nähdä Tarun kanssa samalla tasolla operoivana henkilöhahmona, eräänlaisena apukertojana, jonka kanssa Taru voisi vapaasti kommunikoida. Toisaalta Ansa voidaan pitää myös jonkinlaisena äänenä Tarun pään sisässä. Tämän vaihtoehdon suuntaan Peltola ainakin varovaisesti kallistuu. Ansa ei kuitenkaan ole varsinainen toimija teoksessa, vaan ennemmin kommentaattori, jonka yksi tarkoituksista tuntuisi olevan lukijan pitäminen tilanteen tasalla teoksen todellisista tapahtumista Tarun oman subjektiivisen näkökulman ollessa epäluotettava (mt. 32).

Ansan rooli teoksessa ei ole täysin selkeä, ja koska Peltolankaan analyysissä ei päädytä varman yksiselitteiseen vastaukseen mystisen kommentaattori-kertojan olemuksesta, esitän esitettyjen tulkintavaihtoehtojen rinnalle vielä yhtä: voice over -kertojaa. Ansa on teoksen tarinamaailman ulkopuolelta tuleva ääni, jonka ulkopuolisuutta vielä korostaa tämän kommenttien sijoittelu sulkuihin ja suurimmassa osassa tapauksista lukujen loppuihin, siihen kohtaan, jossa tekstuaalinen kohta vaihtuu. Elokuviissa voice over -kerrontaa voi esiintyä missä tahansa kohtaa teosta. Vaikka Ansan kommentit tuntuvat reagoivan Tarun sanomisiin tai tekemisiin, ei ole selvää, että Taru suorastaan kuulisi Ansan neuvot, vaikka saattaa niitä noudattaakin, kuten tulen pian esittämään. Ansa tuo kärkeillä kommentteillaan teokseen juuri sellaista subjektiivista mielipiteenilmaisua, jolle voice over on Baconin (2004, 34) mukaan tyypillistä. Elokuviassa voice over -kertoja voi olla yksi teoksen hahmoista, joka kertoo tapahtumista jostakin toisesta ajasta tai paikasta käsin (tyypillisesti

muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta alaviitteen omaisesti sivun alareunassa. Lainatessani Ansan kommentteja sekä myöhemmin myös *Kehyksessä* esiintyviä alaviitteen omaisia kerronnan tarkennuksia, toistan muotoilun alkuperäisessä asussaan muuta tekstiä pienempää tekstikokoa lukuun ottamatta, paitsi tutkielman konventionaaliseen tyyliin kuuluvissa, muutenkin pienemmällä tekstikoolla esitettävissä sisennetyissä lainauksissa.

muistelee menneitä). Täten voice over -kertoja voi olla Ansan tavoin hyvinkin persoonallinen. Se samalla on ja ei ole yksi elokuvan hahmoista. Enteellisen nimensä²⁷ ja suorasukaisen tyyliensä ansiosta Ansa myös tuo lisää tasoja tekstiin ollen yhdessä tulkintavariantissa jopa yksi Paulan tai Ritan muunnelmista. Peltolan (2012, 38) mukaan kolmea naishahmoa yhdistää nimen ja tyylin ohella jonkinlainen uhka Tarua kohtaan, kaikki kolme haluavat saada narrattua Tarun ansaan (mt. 81). Siinä, missä Paula on Tarun todellisuuden dominoiva pääkirjoittaja ja Rita *Lähiö*-sarjan ilkeä kilpakosijatar ja juonittelija, on Ansa kenties sama hahmo jossain teoksen todellisuuden ulkopuolella, voice overina.

Voice over -kertojanakin on Ansa jossain määrin poikkeuksellinen. Erityistä Ansassa on se, että tämä pystyy ainakin jonkin verran vaikuttamaan Taruun ja tämän tekemisiin tätä kommentoiden ja neuvoen, aivan kuin Taru ajoittain kuulisi Ansan sulkuihin sidotut lukujen sisältöä valaisevat loppukaneetit. Teoksen loppupuolella Taru alkaa toden teolla havaita voivansa vaikuttaa oman elämänsä tapahtumiin ja vertaa alkuun panemaansa tapahtumasarjaa liikkeelle lähteneeseen lumivyöryyn. (L 244). Luku loppuu näihin ajatuksiin, joita Ansa vielä kommentoi kärkkäästi suluistaan käsin: ”(Kun nyt menit tuolle lumisymboliikkaosastolle, niin kerro ihmeessä se lumiaurajuttukin, kun mielesi kumminkin tekee. – Ansa.)”. Teoksen kertoja tekee työtä käskettyä, sillä seuraavalta sivulta alkava uusi luku koostuu Tarun kertomuksesta tämän lapsuuden talviset koulumatkat traumatisoineesta lumiaurasta. Mikään muu kuin Ansan kehoitus ja Tarun ilmiselvä halu muistella lapsuuttaan ei tunnu motivoivan lumiauralukua, joka on tarinan tasolla varsin irrallinen muusta juonesta, vaikka onkin samalla osa Tarun ”backstorya” (ks. L 15).

Aivan *Lasisilmän* lopussa Ansa aikaansaa kommentaillaan teokselle kaksi vaihtoehtoista loppua. Ensin Taru kertoo tarinansa sellaisena kuin on sen suunnitellut. Ansa kuitenkin pistää kapuloita rattaisiin: ”(Tämähän on kamalinta melassia mitä olla voi. Yritäpä uudelleen ja koeta saada siihen jotain kierrettä. – Ansa.)” (L 322). Tähän kertoja vastaa: ”okei” ja kertoo uuden lopun miltei samoin sanoin, mutta siten, että loppuratkaisusta muodostuu vähemmän siirappinen ja odottamattomampi, ja luku loppuu kuin televisiosarjan cliffhanger ikään.

Samalla kun Ansa voi pitää varsinaisesta tarinasta selvästi ulkopuolisena, muille hahmoille näkymättömänä ja kuulumattomana kommentaattorina, tekstuaalisena voice over -kertojana, on tämä myös yksi teoksen itsetiedostavuuden elementeistä, hahmo, joka on tarkoituksella

²⁷ Ansa, paula ja rita viittaavat kaikki erilaisiin eläinten pyyntivälineisiin.

monitulkintainen, kuten Peltolankin analyysi osoittaa. Esimerkiksi kohtauksen omainen luku (ks. kuvaliite 1), jossa Taru on herännyt ja havahtunut kirjoittaneensa unissaan ikkunaan peilikirjoituksella tekstin ”TULE TAKAISIN” (L 289), saa Ansan antamaa suorasukaista palautetta. ”(Montako kertaa on sanottava, että studiokuvaan ei kirjoiteta mitään ikkunoista katselua? Lavasteesta ei näe ulos, ei sisään, sinne tuleva vuorokauden valo on pelkkää illuusiota. – Ansa.)” (mp.). Ansan kommentti sekoittaa teoksen diegeettisiä tasoja entisestään ja saattaa implikoida lukijan lukevankin Tarun elämästä tehtyä saippuasarjan käsikirjoitusta (Peltola 2012, 39). Tällainen tekniikka on jälleen yksi merkki siitä, että teos hyödyntää tietoisesti visuaalisen kulttuurin ja televisiokerronnan konventioita ja sekoittaa ne kaunokirjallisen kerronnan kanssa.

Niin ikään kirjalliseksi voice overiksi luokiteltavan tekniikan tunnusmerkit täyttävä ulkopuolinen ääni löytyy *Kehyksestä*, osassa, jossa kuvataan filosofian professorin luentoa ja työpäivää seurannutta koti-iltaa vaimon kanssa. Filosofin arkea kuvailevaa kerrontaa pilkkovat siellä täällä alaviitteet (ks. kuvaliite 2), joissa jatketaan varsinaisen tekstin aloittamaa ajatusta, tai kommentoidaan sitä. Ensin kuvaillaan filosofia pitämässä luentoa, joilla opiskelijoilla oli taipumusta nuokkua. Opetuksensa metodeja kertoja kertoo filosofin pohtivan luennointinsa lomassa: ”energisimpinä hetkinään filosofi saattoi huomata, että yksi jos toinenkin osoitti aktivoitumisen merkkejä, mutta mitkä olivat luennoimisen todelliset vaikutukset? Kantoivatko hänen sanansa yhtään kauemmas kuin jos hän säikäyttäisi jonkun huutamalla: Pöö!²” (K 110). Alaviite kaksi sivun alareunassa jatkaa ajatusta ja kommentoi sitä aihetta, mitä filosofin voi tulkita pyörittelevän mielessään opettamisensa aikana, vaikka katkelmasta ei suoraan käykään ilmi se, että ajatukset opettamisesta olisivat filosofin näkökulmasta nähtyjä:

²Massaluento itsessään oli ongelmallinen oppimismuoto. Siinä oletettiin kahdensadan opiskelijan samankaltaisuus heidän kyvyssään ottaa asioita vastaan. Luennoitsijan piti siis selittää tavoilla, jotka olivat mahdollisimman monen käsitettävissä. Tämä taas asetti merkittäviä rajoituksia sen suhteen, mitä hän pystyi sanomaan. Kovin syvälle ei ollut mahdollista päästä sellaisten opiskelijoiden kanssa, jotka eivät jo valmiiksi olleet kovin syvällä. (K 110.)

Myöhemmin samana iltana filosofin pohdiskellessa aihetta uutta artikkelia varten alaviitteen voice overmainen ääni lisää tälle lähdeteoksia: ”asiaan voisi palata joskus työajalla. Luultavasti siitä oli kuitenkin jo kirjoitettu paljon⁸ [...] ⁸Ensimmäiseksi mieleen juolahtivat Hume (1757), Onfray (1989), Onfray (1995), Telfer (1996) ja Korsmeyer (1999).” (K 113). Kyseessä voisi olla jonkinlainen filosofin kommentti omiin ajatuksiinsa jälkikäteen, tai kenties vapaa epäsuora esitys. Filosofin ajatus siitä, että hänen keksimästään aiheesta oli *luultavasti* ja *kuitenkin* jo kirjoitettu paljon, viittaisi nimittäin siihen, ettei tämä ainakaan ajatuksensa syntyhetkellä ole tietoinen muista filosofeista, jotka olisivat tarttuneet aiheeseen aikaisemmin, mutta tämä ei silti usko ajatuksensa

olevan niin uniikki ettei sitä olisi kukaan muu käsitellyt. Tuskin filosofin tarkoitus on kuitenkaan kirjoittaa sellaista artikkelia, joka on jo kirjoitettu, joten alaviitteessä esitettyjen lähdeviitteiden voidaankin tulkita edustavan filosofin löydöksiä asiaan liittyen tämän palattua asiaan ”joskus työajalla”. Kuten *Lasisilmän*kin tapauksessa, myös tässä typografiset muutokset tekstin vallitsevassa tyyliissä ohjailevat katseen suuntaa, ja sivun alalaitaan jälleen pienemmällä tekstikoolla painetut alaviitteet erottavat itsensä myös fyysisesti muusta kerronnasta lisäten ulkopuolisen äänen tuntua. Lisäksi kerrontaan syntyy konkreettista liikettä ja hyppyjä kronologisesti etenevässä tekstissä lukijan siirtyessä kesken kaiken alaviitteeseen ja takaisin varsinaiseen tekstiin.

Lasisilmän pienennetyn tekstikoon ja *Kehyksen* alaviitteiden lisäksi Jääskeläisenkin romaanissa typografisilla muutoksilla on oma osansa. Teoksessa on jatkuvasti etenkin kursivoitua tekstiä. Erilaisten teosten, kuten *Elokuvallisen elämänoppaan* ja Ollin näkemien elokuvien nimet on tieteelliseen tyyliin kirjoitettu kursiivilla kuten kustantajasta kertovalta teokselta voi odottaakin. Samaten elokuvasitaatit, sähköpostiviestit ja Facebook-päivitykset on erikoismuotoiltu. Näiden ohella ajoittain myös Ollin tajunnan virrasta erotetaan ajatuksia kursiivein. Typografinen muotoilu teoksessa pyrkii selvästi painottamaan haluttuja kohtia, samalla osoittamaan ne lukijalle selväkin selvemmin. Esimerkiksi lasten seikkaillessa Tourulan salakäytävissä Leon sanoo Karrin johdattavan heitä, jolloin sana ’johdattaa’ on kursivoitu (ks. HS 121). Aikuisen Ollin pohtiessaan senhetkisen elämänsä ongelmia, tulee hän siihen tulokseen, että hänellä on mielenterveysongelma. Edellinen sana on niin ikään painettu kursiivilla (ks. HS 128). Typografian käyttöön palaan luvussa 4.1.

Harjukaupungin salakäytävissä jonkinlaista tarinan ulkopuolista kommentaattoriääntä voisivatkin edustaa esimerkiksi kursiivimuotoiset Ollin muistelut, naisten lausahdukset tämän unissa sekä erinäiset muut kursiivilla esitetyt kommentit. ”[Ollin unessa] naiset alkavat puhua kerran niin arvostetun miehen alennustilasta myötätuntoa teeskennellen ja kikattavat päälle. – *Perheellinen mies ja konttaa etsimässä vanhaa sateenvarjoa, ajatelkaa...*” (HS 63). Toisaalta unien sanomiset voi tulkita myös Ollin muistoina, jolloin kursiivin käyttö pyrkii vahvistamaan sitä tunnetta, että unien naiset eivät ole tarinan nykyhetkessä, vaan ne sijoittuvat joko jonnekin ajan ja tajunnan ulkopuolelle, tai sitten, kuten voice overille olisi luontevinta, tarinamaailman ulkopuolelle. Tällaista tulkintaa tukee muun muassa se, että aina ei edes suoraan mainita kursivoidun väitteen olevan Ollin muistelua tai muuta ajattelua. Molemmat tulkintamahdollisuudet löytyvät toki implisiittisesti, mutta esimerkiksi Ollin kävellessä kotiin, kuvataan Vesilinnan tornia seuraavasti:

Harjun laella oli Vesilinnan torni, joka kurottautui kohti taivasta kuin kaupunginisien ja -äitien rukous: *Sinä joka ehkä olet siellä taivaissa, älä hylkää Jyväskylää vaan anna meille meidän jokapäiväiset visiomme, missiomme ja kehittämisstrategiamme ja hieman helpotusta budjettivajeeseen!* (HS 20.)

Tekstistä ei suoraan käy ilmi, kuka kuvailee kaupungin virkamiesten rukouksen kurottavan vesitornin lailla kohti korkeuksia, ja miltä rukous kuulostaa. Teoksen päähenkilön kylläkin tiedetään kuuluvan kirkkovaltuustoon, ja myöhemmin käy myös ilmi, että Olli epäilee omaa suhdettaan kristinuskoon, mutta toisaalta ei ole myöskään syytä olettaa juuri varsin tavallisena ja mielikuvituksettomanakin esitetyn Ollin olevan esitetyn vitsikkään vertauksen takana. Kursivoitu mielipide voisikin täten olla jonkinlainen tarinan ulkopuolisen voice over -kertojan tuottama kommentti, lisäys Jyväskylän ja jyvaskyläläisen valtuutetun kuvaukseen.

Novellien tarinamaailmasta erillinen ulkopuolinen ääni kuuluu myös *Himokoneessa*, joskin novellikokoelman ollessa kyseessä voidaan kyseenalaistaa koko yhteisen kertojan läsnäolo. Teos on jaettu neljään elokuvakerronnan nimiä kantaviin osioihin (Suojavaiva, Kuollut kulma, Klaffivirhe ja Ristikuva), ja kunkin pääotsikon alla on kahdesta neljään novellia. Kuollut kulma ei tosin tiettävästi ole mikään elokuvatekninen termi, minkä jo johdannossa mainitsinkin. Esimerkiksi osiosta ”Klaffivirhe” löytyvät novellit ”Invasion of the Body Snatchers” ja ”Fight Club”. Jokaisen osion otsikkoa seuraa termiä selittävä sitaatti (fiktiivisen) elokuvateoreetikko Samuel L. Brimstonen (aivan yhtä fiktiivisestä) teoksesta *Elokuvan peruskäsitteitä*. Otsikot on painettu mustalle sivulle, johon on kuvattu perinteisestä filmielokuvasta tuttu pysäytyskuva filmiltä, jossa näkyvät pienenevässä järjestyksessä numerot esimerkiksi viidestä yhteen ennen kuin elokuva alkaa (ks. kuvaliite 3).

Yhteistä Brimstonen termiä avaaville selityksille on niiden subjektiivisuus ja uhkaavuuden tuntu. Klaffivirheen yhteydessä todetaan seuraavaa: ”viittaa hahmon, lavasteiden tai muun vastaavan luonnottomaan muuttumiseen ja/tai katoamiseen kesken ajallisen ja kuvallisen jatkumon. Klaffivirhe saattaa olla fataali ja peruuttamaton: moni klaffivirhe on jäänyt tekijänsä viimeiseksi.” (H 81). Suojaviivan varoitus puolestaan kuuluu. ”[...] jos suojaviiva rikotaan, seuraukset ovat tuhoisat” (H 9). Brimstonen lainauksia voidaan tulkita novellien ulkopuolisena äänenä, joka samalla kommentoi niiden sisältöä ja antaa niille tulkintamahdollisuuksia. Klaffivirhe -osion sitaatti kutsuu etsimään kyseistä elokuvallista tekniikkaa novellista sekä analysoimaan novelleja annetun tiedon valossa. Novellissa ”Invasion of the Body Snatchers” esiintyy, aivan kuten Brimstonen sitaatissa sanotaan, hahmon luonnontonta muuttumista. Novellissa sinkku-Tiinan sinkkuystävät muuttuvat yhtäkkiä perheellisiksi, ja keskellä pikkujouluja ryömivien vauvojen habitus vaihtuu kuolaavista imeväisistä terävähampaisiksi ihmisyyjä-zombieiksi, tietenkin tuhoisin seurauksin. ”Fight Clubissa” kotimaiset, aliarvostetut naiskirjailijat puolestaan muuttuvat yhtäkkiä toisiaan hakkaaviksi, mieskriitikkoja vihaaviksi amatsoni-nyrkkeilijöiksi:

”murskaa se!” huusi punahiuksinen runotyttö Turusta. Karoliina oli luullut, että Lilja rakasti isoja hattuja, Baudelairea ja Rilkeä, mutta nyt Lilja hyppeli paikoillaan hikiset rinnat pomppien kuin ehta nyrkkeilijä ja huitoi ilmaan varjoiskuja. ”Valtion elätti, apurahasyöppö!” hän kiljui kaulasuonet pullistuen. (H 105.)

Se mikä kohdeteoksissani erottaa voice overiksi nimeämäni kerronnan tekniikat ja muun kerronnan, on nimenomaan voice overin huomattava ulkopuolisuus diegesiksestä. Voice overissa tarinamaailman ulkopuolinen, heterodiegeettinen ääni kommentoi ja täsmentää teoksen tapahtumia tai, kuten Aron novelleissa, voi jopa toimia lukuohjeena kiinnittäen lukijan huomion esimerkiksi Brimstonen esittelemän klaffivirheen suuntaan. Yhteistä tutkimilleni teoksille on myös erilaisten graafisten keinojen käyttö. Kursiivin, sulkujen, alaviitteiden ja, kuten alla tulen osoittamaan, *Himokoneessa* tarinamaailman ulkopuolisen hahmon sitaatin käyttö yhdistyvät tavoitteenaan tehdä selkeä ero tarinamaailman sisäisten ja ulkoisten äänten välille.

Kaunokirjallisuudelle eri kertojien, näkökulmien tai aikamuotojen ilmaiseminen ei ole niin haastavaa kuin elokuvakerronnalle, minkä vuoksi onkin kiinnostavaa tutkia niitä juuri elokuvakerronnan sujuvoittamiseksi kehitettyjä tekniikoita, joita on syystä tai toisesta sovellettu eri tavalla rakentuvan kaunokirjallisuuteen. Voice over mahdollistaa teoksessa tietynlaisen moniäänisyyden ja -tilallisuuden, sillä sen ansiosta kaikki tieto ei näyttäydy vain kertoja-päähenkilön subjektiivisen tajunnankuvauksen kautta, minkä lisäksi kerrontaa voi tapahtua useammassa aikatasossa. Ilmiötä voidaan ainakin ajatella jonkinlaisena vastauksena tai jopa vastaiskuna audiovisuaalisen kulttuurin mahdollistamaan monitasoiseen ilmaisuun, mikä osoittaa, että kirjallisuudenkin kerronnalla voi leikitellä. Moniäänisyyteen palaan luvussa 4.3, jossa tutkin kohdeteosteni intertekstuaalista moniäänisyyttä Mihail Bahtinin polyfonia -käsitteen avulla. Toisaalta tekstuaalisen voice overin kaltainen tekninen kokeellisuus on kenties eräänlaista kaunokirjallisuuden rajojen koettelua ja venyttämistä, yritystä selvittää, miten lähelle vaikkapa juuri elokuvaa kirjallisuus voi kurottaa voimatta sitä kuitenkaan koskettaa. Seuraavaksi tarkastelen kuvan ja sanan välisten rajojen venyttämistä ekfrasiksen muodossa.

3.2 Ekfrasis

Termi 'ekfrasis' tulee kreikan sanoista 'ek' (ulos) ja 'frazein' (kertoa, julistaa, lausua) ja se on alun perin retoriikan keino kuvata jokin asia täydellisesti ja kokonaan. Yksinkertaisesti sanottuna sillä tarkoitetaan visuaalisen esityksen sanallista kuvailua (Mikkonen 2005, 262). Ilmiö on tuttu jo 1800-luvun ranskalaisesta runoudesta, jossa yritettiin siirtää kuvan rakenneperiaatteita ja

tyyliominaisuuksia kielelliseen muotoon. Tätä on tutkinut esimerkiksi Roman Jakobson, joka on artikkelissaan “Sur l'art verbal des poètes-peintres Blake, Rousseau et Klee” (1973) eritellyt ja analysoinut kuvan ja sanan suhdetta strukturalistisesta näkökulmasta muun muassa William Blaken kuvitetussa runossa ”Infant Sorrow” (1794). Jakobson menee tutkimuksessaan niin pitkälle, ettei tyydy keskustelemaan vain kuvan kuvaamisesta sanoin, vaan esittää eri sanojen ja tavujen löytävän tekstuaaliset vastaavuutensa kuvan visuaalisuudesta. Tämän tutkielman kontekstissa on kuitenkin mielekkäämpää pitäytyä kuvailun tyyli- ja käytettyjen sanojen merkityksessä, kuin lähteä purkamaan sanojen tai lauseiden rakennetta, mikä sopii proosaa paremmin juuri runoanalyyysiin.

Yksi kuvan ja sanan tutkimuksen uranuurtajista, W. J. T. Mitchell (1994, 152) esittelee ekfrasiksen kaksi eri merkitysvarianttia. Suppeammillaan termi koskee ”runoja jotka kuvaavat visuaalisia taideteoksia”, viitaten käytännössä kuvataiteeseen. Laajemmin tulkittuna se on kuvallisen esittämisen sanallista kuvaamista ylipäättään. Uudemmissa tulkinnoissa ekfrasis on laajentunut kuvataiteesta myös intermediaaliseksi käännoiksi. Voidaankin puhua esimerkiksi television tai elokuvan ekfrasiksesta (Mikkonen 2005, 265). Koska tutkimukseni kohdeteokset ovat proosaa, tulkitsen ekfrasista tuon laajemman merkityksen mukaisesti esittäessäni, miten kohdeteoksissani kuvaillaan visuaalisia esityksiä, ennen kaikkea elokuvaa ja televisiosarjaa. Vähitellen ekfrasiksen käsitettä on laajennettu entisestään myös tanssin ja musiikin kaltaisten niin sanottujen ei-visuaalisten ja ei-verbaalisten esitysten kuvaamiseen (mp.). Tällaisen määrittelyn kohdalla herää kuitenkin kysymys koko käsitteen mielekkyydestä. En koekaan ekfrasiksen tarkoittavan aivan minkä tahansa nonverbaalisen taidemuodon verbaalista tai kirjallista kuvaamista, vaan ennen kaikkea sellaisten visuaalisten teosten sanallistamista, jotka on mahdollista toistaa mielekkäästi ja siten konkretisoida kielen avulla.²⁸ Tässä yhteydessä käsitän niin elokuvan kuin televisiosarjankin visuaaliseksi, kertovaksi taideteokseksi, vaikka etenkin jälkimmäisen osalta lienee monenlaisia mielipiteitä. Korkea- ja matalaa kulttuuria koskevan keskustelun rajaan kuitenkin tutkimukseni ulkopuolelle.

Harjukaupungin salakäytävissä elokuvan *Kuolla kukkasten tähden* kohtausten kuvaileminen sateisen kaupungin vaihtumisena aurinkorannaksi, jossa ”Tony Leung astelee aurinkovarjojen seassa ja seuraa kukkamekkoista naista” (HS 24), on jo paljon konkreettisempaa ja antaa

²⁸ Esimerkiksi musiikin visualisointi ja sitä kautta sanallistaminen vaatii jo sellaisia subjektiivisen synesteettisiä ponnistuksia, että koetun äänimaiseman siirtäminen konkreettisiksi sanoiksi lähenee pikemminkin epäluotettavan kertojan tunteiden kuvausta kuin varsinaista nähdyn verbalisointia, vaikka ekfrasiksen ihanteena onkin yhden aistin vaikutelman luominen toisen aistin kautta (Mikkonen 2005, 278). Jos Sibeliukselle C-duuri onkin soinnut punaisena (Nissilä 2001, 19), ei se silti tarkoita, että musiikin kuvaaminen väreinä avautuisi muille ekfrasiksena.

esimerkiksi musiikin kuvausta visuaalisemman esimerkin kuvaten sellaisia fyysisesti ja visuaalisesti koettavia asioita kuten sateinen kaupunki, aurinkoinen ranta, aurinkovarjot ja kukkamekko. Tässä aurinkovarjojen voi myös tulkita rinnastuvan sateenvarjoihin ja kukkamekkoisen naisen päärynämekkoiseen Kerttuun ikään kuin Ollin katsomassa elokuvassa olisi yksi variaatio kustantajan elämässä, Jyväskylän sijaan jossakin etelän lämmössä. Tällaiset elokuvan ja teoksen todellisuuden väliset rinnastukset ilmenevät romaanissa moniäänisesti ja -tasoisesti.

Vaikka suurin osa kohdeteosten kuvailemista televisiosarja- ja elokuvakohtauksista onkin tosiasiaa fiktiivisiä (poikkeuksena *Harjukaupungin salakäytävien* viittaukset enimmäkseen oikeiden elokuvien kohtauksiin), toimii ekfrasiksen käyttö aivan yhtä lailla, kuin jos kuvattava kohtaus olisi oikeasti löydettävissä ja vertailtavissa. Tekniikka tuo tekstiin visuaalisuutta joko viittaamalla sellaisiin taideteoksiin, jotka ovat yleisesti tunnettuja ja siksi helposti visualisoitavissa, tai käyttämällä tuttua koodistoa, edesauttamalla tekstin tulkitsemista visuaalisesti elokuvan tai television maailman liittyvin lukuohjein kuten alan termein. Kyseessä on toisin sanoen kerronnan visualisoiva tehokeino. Teoksessa *Kehys* yksinhuoltajaisän ja tämän lapsen äidin takaumana kuvatut ensimmäiset treffit sijoittuvat elokuvateatteriin (K 12). Valittuokuva oli *Prinsessan miehet*, jonka kuvaukseen yksinhuoltajaisän tarina loppuu. Elokuvan alkukuva on kuin ote elokuvakäsikirjoituksesta, kuvaustermistöineen kaikkineen, mutta samalla kuvaus toimii aasialaisen toimintaelokuvan ekfrasiksena:

1. EXT. KASARMIN PIHA. TAISTELUHARJOITUS. PÄIVÄ. ALKUTEKSTIT.

Sata punakeltaisiin univormuihin vyötettyä sotilasta seisoo sulkeisjärjestyksessä. He kumartavat kuin yhtenä miehenä, ottavat askelen takaviistoon ja kohottavat samalla vasemman kätensä torjuntaan. Taisteluharjoitukset ja alkutekstit vuorottelevat lyhyinä leikkauksina. Ensin liikkeitä aseettomasta sarjasta: torjuntia, lyöntejä, käännöksiä. Liikesarja auringossa välkähtelevin miekoin, lopuksi keihäiden kanssa. Kokokuvat poimivat yhden sotureista keskiöön. Hän on päähenkilö. Low Fat. (K 13.)

Samalla kun tekstikatkelmassa on käytetty elokuvakäsikirjoituksen termistöä, kuten ulkokuvaan viittaavaa lyhennettä ext., ja mainitaan alkutekstien ja toiminnan vuorottelevan lyhyinä leikkauksina, kuvataan myös tarkasti se, mitä tarinamaailmassa, eli treffeillä elokuvissa, nähdään. Käsikirjoituksen perusidea on toimia pohjana sille, mikä on tarkoitus tuoda katsojan nähtäväksi. Elokuvakäsikirjoituksen tarkoituksena on teknisesti esittää tarina kohtausten ja otosten muodossa mahdollisimman informatiivisesti, joskaan ei yksityiskohtaisen pikkutarkasti. Miljöö (lainatussa katkelmassa kasarmin piha), sen yleisilmeen, tärkeiden yksityiskohtien (taisteluharjoitus, sata sotilasta sulkeisjärjestyksessä, torjunnat ja lyönnit) ja näyttelijöiden vuorosanojen lisäksi elokuvakäsikirjoituksessa ilmoitetaan usein myös esimerkiksi kameranliikkeet (lyhyet leikkaukset, kokokuvat), joskus myös kohtauksen äänitehosteet ja valaistus (päivä) (ks. Juntunen 1997, 163).

Käsikirjoitus itsessään on jo eräänlainen ekfrasis, sillä se kuvailee sanoin sitä, minkä tarkoitus on tulla nähdyksi. Esimerkiksi lyhenteellä ext. (exterior) voidaan helposti ilmoittaa kohtauksen tapahtuvan ulkotiloissa, tässä tapauksessa kasarmin pihalla. Toisaalta kuvatus kohtauksen voi tulkita niin elokuvakäsikirjoituksen (idean) ekfrasiksena kuin käsikirjoituksen pohjalta toimeenpannun kohtauksen sanallisenä kuvailuna. Käsikirjoitusmaisuutta korostavat alan termit (kuten ”ext.”, ”alkutekstit”, ”kokokuvat”), joita varsinaisella valkokankaalla ei tietenkään näytetä sanoina, vaan tuloksena siitä, mitä kullakin sanalla on tarkoitettu. Tällä tavoin myös *Kehyksen* toimituspalaveria koskeva osa, jota alaluvussa 2.1 tulkitsin dialogisuutensa vuoksi kohtauksena, voisi olla myös kohtauksen käsikirjoituksen ekfrasis:

KULTTUURITOIMITTAJA: Haista...

TOIMITUSSIHTEERI: No niin, no niin!

ULKOMAANTOIMITTAJA: Minulla on juttu, joka on just in place. Poikkeava keissi, ja oikein uutisoituna herättää vähän huolta. Pääjuttu on tosin toinen asia.

MATKAILUTOIMITTAJA: Meillä on lauantaiksi aivan ihana Norja-kuvaus! Todella hienoja kuvia vuonoista ja vuorista. Katsokaas tätäkin!

KULTTUURITOIMITTAJA: Oi! Aivan upea! Ja tuo! Onko se jostain valassafarilta? [...] (K 141.)

Kyseisessä osassa ei ole vain puhdasta dialogia, vaan kunkin repliikin lausuja on nimetty. Koska lukijalle tarjotaan myös sellaista informaatiota, mitä saman dialogin visualisoidussa versiossa ei välttämättä näkisi, kuten kunkin eri toimittajan erityisalan (kulttuuritoimittaja, toimitussihteeri...), tarjoaa kirjallinen versio enemmän tietoa, kuin mitä visuaalisen kohtauksen ekfrasikselle olisi välttämätöntä. Siten tulkinta käsikirjoituksen ekfrasiksesta voisikin olla kohtauksellisuutta kiinnostavampi. Ekfrasis on kuitenkin aina kuvailua jonkun toimesta. *Kehyksen* katkelmassa kuvailijaksi voidaan ajatella edellisessä osassa lehteä lukeva liikemies Ropponen, joka harhaanjohtavasti otsikoidun rikosuutisen luettuaan kuvittelee ja samalla kuvailee lukijalle toimituspalaverin mielessään: ”hänen oli helppo kuvitella uutisen julkaisua edeltävä toimituspalaveri” (K 139).

Toisaalta yllä lainatusta toimittajien kokousta kuvaavasta, käsikirjoitusta ja kohtausta mukailevasta katkelmasta puuttuvat esimerkiksi niin sanotut näyttämöohjeet. Matkailutoimittajan näyttäessä valokuvaa tilanne implikoituu repliikistä ”katsokaas tätäkin”. Elokuvakäsikirjoituksessa toiminta olisi kirjattu sisään. Tässäkin mielessä toimittajien kokous ei ole puhdasoppinen käsikirjoitus, mutta kuvastaa tai pyrkii jäljittelemään sitä. Mikäli *Kehyksen* toimittajien dialogi tai kung fu -elokuvan kuvailu nähdään käsikirjoituksen ekfrasiksena, ja käsikirjoitusta luetaan elokuvan ekfrasiksena, voi tällaisessa kirjallisessa kuvailussa nähdä kaksi päällekkäistä ekfrasista, jopa eräänlaisen tuplaekfrasiksen. Tällä kaikella pyrin havainnollistamaan sitä, että ekfrasiksen läsnäolon osoittaminen teoksessa viittaa pyrkimyksestä kirjallistaa jotakin visuaalista. Ekfraattinen teksti

ponnistaa siis visuaalisista lähtökohdista, on niiden vaikutteille vastaanottavainen.

Kehyksessä ei kuitenkaan esitellä vain kung fu -elokuvan käsikirjoitusta, vaan kuvaus on samalla alkua uudelle teoksen osalle, joka alkaa edellisen osan päähenkilön kuvauksella siitä, mitä hänen edessään elokuvateatterissa tapahtuu. Yksinhuoltajaisä muistelee aiemmin havaitsemansa. Miehen kuvaus näkemästään ja käsikirjoituksen kohtausta sulautuvat toisiinsa teokselle tyypillisellä tavalla muodostaen kahden osan välisen solmukohdan. Sen lisäksi, että teoksessa esitellään ikään kuin pätkä fiktiivisen *Prinsessan miehet* -elokuvan käsikirjoitusta, kuvailulla myös visualisoidaan lukijalle teoksen katsojan, tulevan yksinhuoltajaisän, elokuvakokemusta. Toisin sanoen, selitetään sanoin se, mitä (fiktiivisellä) valkokankaalla tapahtuu. Ekfrasiksen ansiosta tarina etenee sulavammin, ja informatiivisen kuvauksen ansiosta pariskunnan näkemä elokuva visualisoituu ja saa lisämerkityksiä aivan eri tavalla, kuin jos olisi vain todettu lakonisesti heidän menneen katsomaan aasialaista toimintaelokuvaa, jossa ahdistunut prinsessa haluaa paeta isänsä hovista. Se, että tekstilaji vaihtuu kertovasta proosasta elokuvakäsikirjoitusmaiseksi ja visuaalisen tapahtuman kuvailuksi, aikaansaa pelkkää kuvailevaa tekstiä elokuvallisemman vaikutelman.

Jakobsonin aiemmin mainitsemaani artikkelia tutkineen David Scottin (2001, 208) mukaan runouden ja maalaustaiteen yhdistää ennen kaikkea se, että kumpikin on konstruktio. Se, että maalaus käyttää ikonisia merkkejä, tekee siitä luonnollisuudessaan helpommin lähestyttävän. Kuva tuo suoran kokemuksen katsojan ulottuville helpommin, kuin mihin kielen symbolinen esittämisen tapa kykenee. Ajatus kytkeytyy pitkään ja polveilevaan keskusteluun kuvataiteen realismista, joka vapautui vasta valokuvan synnyn myötä (ks. esim. Bacon 1994, 41). Koska perinteisesti niin elokuva kuin valokuvakin representoi todellisuutta ja näytti sen vääristelemättä juuri sellaisena kun se on, on niiden molempien koettu olevan taidemuotoina ”todellisempia” kuin todellisuutta kopioiden toisintavat kirjallisuus ja kuvataide. Jo 1800-luvulla runoilija Charles Baudelaire oli huolissaan valokuvan korruptoivista vaikutuksista taiteisiin. Ajat eivät ole siinä suhteessa paljoa muuttuneet, sillä esimerkiksi kirjallisuuskriitikko ja -teoreetikko Fredric Jameson on nähnyt elokuvan ”perinpohjaisen pornografisena” (Jameson 1992 sit. Stam 2005a, 5). Adaptaatioteoreettisesta näkökulmasta useiden aiempien mukaelmien olemassaolo puolestaan vapauttaa uuden adaptaation vaatimuksesta olla alkuteokselle uskollinen (Stam 2005a, 42). Tässä mielessä Aronkin novelleja voisi lukea adaptaatioina, joskaan en ole vakuuttunut ajatuksen mielekkyydestä, kuten jo tämän tutkielman johdannossa todetaan.

Siinä missä elokuva perinteisellä tavalla tarkasteltuna on näyttänyt maailman sellaisena kun se todella on, ei kirjallisuudella ole enää ollut tarvetta tavoitella mahdollisimman realistisen maailman luomista äärimmäisen pikkutarkalla kuvauksella.²⁹ *Lasisilmässä* Kirsikan ulkonäköä kuvaillaan sanoilla ”kuin Vihervaaran Anna” (L 12), viitaten L. M. Montgomeryn romaanin sijaan pikemminkin teoksesta tehtyyn televisiosarjaan ja sen nuoreen punatukkaiseen tähteen Megan Followsiin, joka vastaa kuvausta Kirsikasta osuvammin kuin alkuteoksen nuoren sankarittaren kuvaus (ks. Montgomery 1998, 11)³⁰. Satunnainen taidekorkeakoululainen on puolestaan ”Uma Thurmanin näköinen tyttö” (L 17). Ei ole tarpeen erikseen kuvailla opiskelijan vaaleita puolipitkiä hiuksia, korkeita poskipäitä ja sinisiä silmiä, kun yksityiskohtainen kuvailu sivuutetaan yksinkertaisesti viittaamalla kuuluisaan, ja siten ihmisten yleisesti tunnistamaan amerikkalaiseen elokuvatähteen. Toisaalta kielellä on kuitenkin kyky tehdä pelkkään näköaistiin perustuvaa kokemusta tarkempia havaintoja. Kielellinen kerronta ulottuu silmin nähtyä kuvaa useammalle tasolle, ja sillä on laajemmat välineet ilmaista henkilöhahmon kokemusta kuin yksittäisellä konkreettisella kuvalla (Scott 2011, 208). Se, mihin kieli tai kuva ei yksin pysty, on esimerkiksi (audio)visuaalisen esityksen mahdollisuus välittää katsojalle käsitys henkilöhahmon kokemuksesta useampaa aistia, näköä ja kuuloa hyödyntäen. Kieli voi kuitenkin visuaalista kuvailemalla pyrkiä tavoittamaan näitä ja siten luoda yhtenäisen ja eheän, ekfraattisen esityksen.

Mitchellin (1995, 155) mukaan ekfrasiksen taustalla on ajatus siitä, että kuvattava kohde muuttuu jotenkin kokonaisemmaksi saadessaan äänen. Vastavuoroisuutta tuo se, että samalla kieli saa itselleen konkreettisen ruumiin, ekfrasis toimii siis kahteen suuntaan. Ekfrasista käytetään luomaan niin visuaalinen kuvaus että kuvatun kohteen voi ikään kuin nähdä edessään. Esimerkiksi Merja Kaipiainen (2008, 181) esittää Virginia Woolfin käyttäneen fiktiossaan metaforan ja kuvailun lisäksi ekfrasista tehostaen siten kerrontansa kuvallisuutta ja visuaalisuutta. Kaipiainen kuvaa edellä

²⁹ Elokuvan ja sitä aiemmin jo valokuvan niin sanottu totuusarvo ja uskottavuus perustuvat pitkälti historiallisiin ja biologisiin lähtökohtiin. Lotmanin (1989, 19) mukaan kyse on ”katsojan emotionaalisesta luottamuksesta siitä että hän uskoo näkevänsä kaiken omilla silmillään”. Elokuvan myötä liikkeen vangitsemisen mahdollisuus on lisännyt luottamusta elokuvan dokumentaariseen aitouteen. Vaikka jatkuvasti kehittyvän animointitekniikan myötä on mahdollista luoda mitä erilaisimpia fantasiamaailmoja, vaikuttaa voimakkaaseen immersioon edelleen vahvasti se että katsoja todella näkee tapahtumat edessään, sen sijaan, että voisi kuvitella ne kuten lukiessa tapahtuu. Lotmanin kriittinen ääni kohdistuu ihmisiin, jotka teoreetikon mukaan ovat näiden esittävien taidelajien lumoissa. (mp.)

³⁰ Vaikka vertaus Vihervaaran Annaan luokin välittömästi lukijalle jo ikoniseksi muuttuneen mielikuvan L. M. Montgomeryn tyttökirjaklassikon (1908) pisamanaamaisesta punatukasta, vasta televisiosarjassa *Anne of Green Gables* (1986) näytellyt nuori Megan Follows antoi Annalle todelliset kasvot. Jossain määrin romaanin ajatus ja televisiosarjan visuaalisuus sekoittuvat tässäkin. *Lasisilmän* kuvailu Kirsikasta ja etenkin kohta ”aina kun Kirsikka astuu huoneeseen, kaikkien paikalla olevien miesten kasvoille nousee mielteliäs ilme, koska jokainen heistä pohtii hiljaa itsekseen, onko syntiä himoita noin esipuberteettisen naista” (L 12), ei kuitenkaan lainkaan käy yksiin mielikuvaan alkuteoksen vikkelaista ja nenäkkästä lapsi-Annasta. Sen sijaan roolillaan tähtiin noussut Follows jäi mieliin jopa jonkinlaisena oman aikansa teiniseksisymbolina. Itse asiassa sarjan kuvausten aikoihin miltei täysi-ikäinen Follows oli aluksi monen mielestä liian vanha 11-vuotiaan tytön rooliin, mutta ohjaaja päätti kuitenkin pitää hänet sarjassa.

mainittuja tekniikoita eräänlaisina harhautuksina, lukijaa hämäävinä keinoina, joilla visualisoida teksti. Ekfrasis onkin aina itsetiedostavaa, koska sillä on tietoinen pyrkimys kuvata kohdettaan, ei sitä imitoiden, vaan sen intertekstuaalisesti visualisoiden. Juuri tämä valittu kohde aikaansaa sen, että ekfrasis on väistämättä esitys jostakin toisesta esityksestä, eikä siten voi esiintyä yksin (Mikkonen 2005, 281–282).

Teoksessa *Lasisilmässä* ekfrasiksen voi havaita etenkin *Lähiö* -saippuasarjan televisiossa esitettyjen kohtausten kuvailun muodossa. Ensin lukuohjeena ilmoitetaan kyseessä olevan *Lähiön* kohtaus (esim. L 194), sitten kuvaillaan, aivan kuten *Kehyksessäkin*, käsikirjoitusta mukaillen se, mitä ruudulla näkyy:

TV-ruudussa Satu, joka on juuri romanttisen ravintolan vessassa tajunnut aknen iskeneen, on kätkeytynyt [...] jättifiikuksen taakse. Hän katsoo sieltä silmät laajeten, kun drinkkitikullaan leikittelevän ja Satua turhaan odottelevan Tommin silmät kohtaavat toisella puolella ravintolaa baarissa istuskelevan Ritan, ja Tommi huiskuttaa ja tekee kutsuvia eleitä, ja Ritan kasvot sulavat leveään voitonriemuiseen hymyyn, ja epätoivoinen ilme Sadun kuvottavalla naamalla fiikuksen katveessa jähmettyy pysäytyskuvaksi ja jää lopputekstien taustalle. (L 194.)

Kuvaillussa kohtauksessa ei henkilöiden pään sisälle mennä, aivan kuten ei nähdyssäkään tilanteessa voi päästä sinne. Toisin sanoen kuvaillaan vain sitä, mitä televisioruudussa näkyy. Vaikka henkilöiden ulkonäköä tai vaatteita tai ravintolamiljöötä ei kuvailla, tavoitetaan kuitenkin tunnelma siitä, mitä ruudussa tapahtuu ja millä vauhdilla asiat etenevät. Koska teoksessa esiintyy useita katkelmia, joissa ainoastaan kuvataan ruudulla nähtyä, kyseenalaistankin Peltolan (2012, 46) väitteen siitä, etteikö *Lasisilmässä* kuvailtaisi televisiosarjaa sellaisenaan. Vaikka Peltola toteaaakin teoksen käsittelevän sekä kirjallisuutta että televisiota, on pääpaino hänen mukaansa kuitenkin enemmän televisiosarjan tekemisen konventioissa, eikä itse sarjan näyttämislä. Olen kuitenkin sillä kannalla, että sarjan kohtausten visualisointi ekfrasiksen avulla on tietoinen tehokeino, jota ei tule teoksen analyysin yhteydessä jättää huomiotta. Ekfrasiksen suhde aikaan ja siten myös (liikkuvaan) kuvaan on kuitenkin monimutkainen, koska kuva ja kieli eivät etene ajassa samalla tavalla (ks. Mikkonen 2005, 287). Siinä missä kuva, esimerkiksi maalaus, esittää pysähtynyttä liikettä, saa teksti ja sen lukeminen kuvan liikkeeseen. Tekstuaalinen kuvaus etenee luettaessa vääjäämättä ajassa, vaikka ekfrasis olisikin kohdistunut pysähtyneeseen kuvaan.

Mikkonen esittelee (2005, 287) analysoimansa Kari Aronpuron runon ”Oodi lampaalle” (1998) kertovaa liikettä: ”’Oodi lampaalle’ tutkii juuri tätä kuvan mahdollista kertovaa ulottuvuutta asettamalla kaksi kuvaa vastakkain ja peräkkäin, jolloin niiden mahdollinen kertovuus asettuu nähtäväksi”. Juuri tuohon peräkkäisten kuvien ideaan perustuu niin Eisensteinin montaasi kuin liikkuva kuva muutenkin, mitä alaluvussa 2.2 jo käsitelin. Kahden kuvan välinen suhde aikaansaa

kolmannen kuvan: kuvat suusta ja koirasta muodostavat merkityksen haukkua (Eisenstein 1978, 90). Samalla syntyy liike ja mielikuva koiran haukunnasta. *Lasisilmän* kuvailluissa saippuasarjakohtauksissa peräkkäin asetellut kuvat muodostavat kohtauksen, jossa pisteen tai rinnastuskonjunktion ”ja” muodostama leikkaus ja kuvakoon tai -kulman vaihdos erottaa kunkin tapahtuman seuraavasta kohtauksessa nähtävästä tapahtumasta:

Hetki on aivan jakson lopussa. Satu puuhaa iloisena kirjastojuttujaan, ja puhelin soi. Satu vastaa puhelimeen ja kuuntelee hetken ja näemme Sadun ilmeen, joka jo kertoo että kaikki ei ole hyvin. Leikkaus, ja Satu löytää itkettyneen näköisen Elisen kyyköttämästä kirjastolavasteen nurkassa ja sanoo: Elise kiltti, meidän pitää puhua. (L 168.)

Tässäkään kuvauksessa ei juurikaan kerrota millainen miljöö on tai millainen on tarkalleen Sadun huolestunut ilme. Tarkalle kuvaukselle ei ole tarvetta, sillä kuten tekstissä todetaan, ”näemme Sadun ilmeen”. Muutenkin teksti implikoi lukijan ”näkevän”, mistä on kyse, minkä vuoksi toiminta on kuvailtu vain lyhyesti ja pääpiirteittäin. Paikan yhtäkkinen vaihto motivoidaan lukijalle ilmoittamalla suoraan, että kyseessä on leikkaus. Kuvattu katkelma kuitenkin kuvastaa hyvin sitä, miten televisiosarjan kohtausta voisi kuvailla sanallisesti. Tärkeimmät seikat ja toiminta on mainittu, toissijaiset asiat, kuten puhelinkeskustelun tarkka sisältö tai henkilöiden vaatetus, on jätetty kuvailematta, koska ne ovat kohtauksen kokonaisuuden kannalta vähemmän merkityksellisiä. Esimerkiksi puhelinkeskustelua ei välttämättä ole kuvaillussa televisiosarjan kohtauksessa edes tarkoitettu sen kummemmin televisiosarjan katsojan/kuulijan rekisteröitäväksi. Puhelimessa puhuminen toimii vain eräänlaisena sivutoimenpiteenä, joka oikeuttaa ne teot, sanat ja ilmeet, joihin yleisön huomio varsinaisesti halutaan kohdistaa. Vaikka annettu visuaalinen tieto on niukkaa, se on riittävää, jotta voidaan luoda käsitys siitä, mistä on kyse. Montaasin yhteydessä mainitsin liian runsaan todellisuuden karsimisen olevan elokuvan kerronnan minimalismia. Toisin sanoen vähäeleinen kuvaus on riittävää, sillä visuaaliseen kulttuuriin tottunut lukija saa jo pienistä vihjeistä tarpeeksi informaatiota voidakseen täydentää aukot luontevasti.

Toisaalta ekfrasis ei ole vain kirjallinen tyyli tai tekniikka vaan ilmiö, joka horjuttaa visuaalisen ja tekstuaalisen välistä rajaa ja toimii kahden eri mediumin välisenä kosketuspintana (Mitchell 1994, 155) ollen siten yksi intermediaalisuuden indikaattori. Tässä myös piilee käsitteen hienous: kielen keinoin voi pyrkiä pääsemään aina vain lähemmäs ja lähemmäs alkuperäistä kuvattavaa, sitä kuitenkin koskaan saavuttamatta. Sama ajatus toistuu jatkuvasti vaikka kirjallisuutta ja elokuvaa vertailla. Kumpikaan ei voi koskaan saavuttaa vertailtavan mediumin tiettyjä piirteitä, sitä, mikä tekee toisesta niin ainutlaatuisen, mutta pyrkimys saavuttaa toisen mediumin estetiikka voi rikastaa taideteosta aivan uudella tavalla. Vaikka ekfrasiksen käyttö ei suoraan ole elokuvallinen tekniikka, liikkuvan kuvan kuvaaminen mahdollistaa tietynlaisen visuaalisen tunnelman siirtämisen

valkokankaalta tai televisioruudusta paperille, tekstin tasolle, kasvattaen täten suoraan tekstin, tässä kontekstissa elokuvallista, visuaalisuutta. Ekfrasis voi myös käyttää työkalunaan alluusiota, piilotettua viittausta, jonka avulla luodaan kytkös kuvailtavaan visuaaliseen esitykseen (ks. Hatavara 2012, 79). Alluusiota käsittelen seuraavassa alaluvussa.

3.3 Alluusioid

Gérard Genette (1997, 1) aloittaa teoksensa *Palimpsests* 'transtekstuaalisuuden' käsittelyllä tarkoittaen termillä kaikkea sitä, mikä asettaa tekstin johonkin, ilmiselvään tai piilotettuun, suhteeseen muiden tekstien kanssa. Tällaisen tekstienvälisyyden tarkennettua muotoa, kahden tai useamman rinnakkaisen tekstin läsnäoloa, Genette nimittää intertekstuaalisuudeksi, liittäen teoriansa samalla osaksi tekstienvälisyyden tutkimuksen kaanonin, jossa samaa termiä on käyttänyt aikaisemmin muun muassa Julia Kristeva. Genette jatkaa erittelemällä eri transtekstuaalisuuden tyyppejä, erilaisia tekstienvälisiä suhteita, suoria tai epäsuoria. Yksi näistä epäsuorista suhteista on nimeltään 'alluusio', lausuma, jonka merkityksen ymmärtäminen edellyttää havaintoa jostakin toisesta tekstistä ja se viittaa ennemmin tiettyyn yksityiskohtaan kuin rakenteelliseen kokonaisuuteen (mt. 2–3). Alluusiosta viitataan siis kiertoilmaisun lailla epäsuorasti johonkin toiseen taideteokseen ja liitetään teos siten osaksi laajempaa kontekstia tai tilannetta³¹.

Huolimatta siitä, että tekstienvälisyyteen keskittyvälle kirjallisuudentutkimukselle tuntuu olevan tyypillistä erilaisten synonyymien tai osittain päällekkäin osuvien termien paljous samalle tai lähestulkoon samaa tarkoittavalle sanalle (ks. esim. Makkonen 1991, 9–10 ja Tammi 1991, 59), otan tässä yhteydessä esille vielä yhden käsitteen. Alluusion kanssa samankaltaisiin lähtökohtiin pohjautuu myös slavisti Kiril Taranovskin Osip Mandelštamin runouden alluusioita ja sitaatteja koskevista tutkimuksista lähtöisin oleva 'subteksti'. Taranovskin analyysimetodia on Suomessa tehnyt tunnetuksi etenkin Pekka Tammi (ks. esim. Tammi 1991, 59–103), joka on pohtinut subtekstiä muun muassa kotimaisen runouden tutkimuksessa.

³¹ Joidenkin, selvästi vähemmistössä olevien, tulkintojen mukaan alluusioid voivat olla myös suoria viittauksia (ks. esim. Paasi 2013, 24). Alluusion määritelmä vaihtelee teoriasta ja tutkijasta toiseen. Käsitteen häilyvyyttä lisää vielä se, miten alluusio kytkeytyy muun muassa Bahtinin stilisaatioon ja kaksiaänisyyteen, viittaukseen, sitaattiin, lainaukseen, jopa plagiointiin ja laajemmassa mittakaavassa intertekstuaalisuuden monimutkaiseen vyyhteen (ks. esim. Hatavara 2012, 79; Leppihalme 1994, 6). Alluusiosta puhuessani tarkoitan kuitenkin lähinnä tunnettuun taiteelliseen tai tieteelliseen teokseen viittaavaa kiertoilmaisua.

Taranovskin mukaan subteksteillä³² tarkoitetaan tekstejä, joihin myöhemmin ilmestyneet tekstit viittaavat (Taranovski 1976 sit. Tammi 1991, 63). Subtekstin yhteydessä puhutaan myös sellaisesta kätketystä merkityksestä, joka voidaan löytää tekstin primäärimerkityksen alta. Jokaisen subtekstin omaavan tekstin pohjalla on jotain jo kertaalleen lausuttua, joka muodossa tai toisessa luodaan uudestaan. Tulkinnan rooli onkin subtekstimetodissa merkittävä (mt. 60–61.). Subteksti on ikään kuin tulkinnan ongelma (mt. 92), eräänlainen arvoitus, joka on lukijan löydettävissä ja ratkaistavissa. Siinä, missä alluusio on itse viittaus, konkreettinen tapahtuma ja osoitus toisen tekstin läsnäolosta, on subteksti käsitteenä stabiilimpi: se on eräänlainen ”lähdeteksti”, johon alluusion avulla viitataan. Subtekstiä ei pidä kuitenkaan ajatella varsinaisena lähteenä, sillä kyseessä on pikemminkin uuteen temaattiseen kokonaisuuteen tarvittava kipinä, joka on ottanut tulta. Tai kuten Tammi huomauttaa: ”lähde on relevantti *tekijän* kannalta, kun taas subteksti on relevantti *lukemisen* kannalta” (mt. 71, kurssiivi alkuperäinen). Subtekstimetodi herättääkin kysymyksiä koskien sekä lukijan reseptiota että tekijän intentiota.

Koska subtekstianalyysi lähtee liikkeelle siitä näkökulmasta että tekstin jokainen elementti on motivoitu, voidaan mielivaltaisiltakin vaikuttaville lausumille osoittaa kirjallinen tehtävä, jonka tulkinnan relevantti kehys löytyy tekstin ulkopuolelta. Tämä ei tarkoita sitä, etteikö ilmaisuilla olisi merkitystä pelkästään tekstin kontekstissa, mutta subtekstin havaitseminen vaikuttaa tulkintaan, samoin kuin pohjatekstin uudelleentulkittamiseen. (Tammi 1991, 63–64, 67.) Subtekstin ollessa kyseessä on mahdollista havaita kaksisuuntainen liike tutkittavan tekstin ja sen subtekstin välillä. Tällaista vuoropuhelua voidaan tutkia esimerkiksi *Himokoneessa*. Esimerkiksi novelli ”Tappajahain” subteksti on samanniminen elokuva vuodelta 1975.

Ihmismeri aaltoili edessäni naurua pulppuilevana ja kimaltelevan kauniina. Etenin vasen kylki edellä, hopeanharmaa iltapuku välkehtien ja lasia toisella kädellä kannatellen. Tein hidasta kaarrostaa ihmisten lomitse ja sivuitse, tarkkailin nuoria vereviä juhlapareja tanssin pyörteissä. [...] Seisahdin. Mieleni palasi vuosiin, jotka olin viettänyt yksinäisyydessä. Olin vetäytynyt suojaan ihmisten katseilta. Harvinaisiksi käyneet kohtaamiset muun maailman kanssa päättyivät yleensä ikävästi, vaikka aikeeni eivät olleet pahat. Aivan kuin Jumala olisi painanut otsaani häpeän merkin. (H 48–49.)

Samalla kun novellin kertoja-päähenkilön ja elokuvan tappajahain välille vedetään yhteys saalistaan vaanivaan petokalaan viittaavien sanavalintojen avulla, ehdottaa novelli myös elokuvalla tietynlaista tulkintaa. Kenties elokuvan kauhua herättänyt hai, aivan kuten novellin tyttökin, halusi löytää ystäviä ja osoittaa kiintymystään niillä keinoin, jotka sille olivat ominaisimpia. Novellin kertoja-päähenkilön pään sisäisen maailman kuvaus antaa jollain tasolla myös alkuperäiselle tappajahaille (uuden) äänen avatessaan hirviön mahdollisia ajatuksia ja tunteita novellin tarjotessa

³² Ven. podtekst, ”alateksti”, mihin myös latinan prefiksi ’sub-’ viittaa. Toisin sanoen sellainen teksti, joka on ikään kuin tekstikerrostuman alla, alimpana.

mahdollisuuden elokuvan uudelleentulkintaan.

Vaikka Tammen subtekstiartikkelista löytyvä pohdinta antaa käyttökelpoisia välineitä tekstienvälisten viittausten tutkimiseen, pitäydyn selkeyden vuoksi jatkossa keskittymään lähinnä kohdeteoksissani esiintyviin alluusioihin, käsitteen ollessa laajemmin käytetty ja vapaammin määriteltävissä tutkimuskohteeni muodostamiin kehyksiin sopivaksi. Alluusio ei ole vain kaunokirjallinen ilmiö, vaan sitä esiintyy niin ei-fiktiivisessä kirjallisuudessa, musiikissa, taiteessa kuin elokuviakin (Leppihalme 1994, 6), ja viittaukset voivat kohdistua kaunokirjallisten teosten ohella esimerkiksi historiallisiin tapahtumiin ja tunnettuihin henkilöihin (Vehmas-Lehto 1999, 104). Erityistä alluusiosta on sen kyky luoda vanhan avulla jotain uutta, saada lukija mukaan uudelleenluomiseen jättämällä vihjeitä ja puolipiilotettuja merkityksiä tekstiin. Nämä merkitykset on lukijan löydettävä saadakseen syvällisempi käsitys tekstin merkityksestä (Leppihalme 1994, 8, ks. myös Tammi 1991, 61).³³

Laajemmin ajateltuna alluusioilla saatetaan pyrkiä alleviivaamaan jonkin asian tärkeyttä ja rikastamaan tekstiä (Vehmas-Lehto 1999, 104). Myös elokuvalliset tekniikat kaunokirjallisessa teoksessa saavat toisinaan tuekseen epäsuoria viittauksia elokuvaan (Seed 2009, 115). Viittauksilla elokuvaan voidaan yrittää saada lukijan huomio kiinnittymään teoksen visuaalisuuteen, tai vielä tarkemmin niihin piirteisiin teoksen rakenteessa, jotka hyödyntävät elokuvakerronnallisia elementtejä (mt. 110).

Aina ei alluusiota ole kuitenkaan tehty kovin vaikeasti löydettäväksi. Tässä mielessä alluusio ei ole kovin kaukana subtekstistä, joka usein erottuu selvästi yhtenä tekstin tasona. *Himokoneen* novellit on nimetty tunnettujen elokuvien mukaan, ja novellien nimet voidaan siten nähdä eräänlaisena lukuohjeena, kehotuksena löytää samankaltaisuuksia kunkin novellin ja sen nimen mukaisen elokuvan välillä. Toisaalta alluusiota voivat myös tuoda esille jotain teemaa, kuten elokuvataidetta *Himokoneessa*. Aron novelleissa esiintyy yksittäisiä viittauksia elokuviin, toisaalta kyseessä on teoksen kattava temaattinen alluusio, joka vaikuttaa koko tekstin tulkintaan (ks. Asikainen 2008, 16). Toisaalta kukin novelli keskustelee samalla myös sen elokuvan kanssa, jonka mukaan se on

³³ Esimerkiksi Chatmanin sisäislukijan käsitteeseen liittyy ajatus teoksen täydellisestä yleisöstä, ideaalilukijasta. Chatmanin kerrontamalli implikoi sitä, että teoksen tekijällä olisi kirjoittaessaan mielessään ihanteellinen kohdeyleisö, sisäislukija (erotuksena konkreettisesta lukijasta), joka on kompetentti löytämään kaikki alluusiota ja intertekstuaaliset viittaukset. (ks. esim. Chatman 1980, 253–254, alaviite 41) Tammi (1991, 91–92) puolestaan puhuu tekstiin koodatuista lukuohjeista, sillä subtekstin tulkinta edellyttää aina tiettyä kulttuurillista valmiutta, jonka lukija joutuu tekstin antamista ohjeista opettelemaan. Käännöstutkija Inkeri Vehmas-Lehdon (1999, 104) mukaan alluusion ymmärtäminen taas perustuu siihen, että ”viestin lähettäjällä ja vastaanottajalla on yhteistä taustatietoa”.

nimetty, elokuvaa omalla olemassaolollaan kommentoiden ja itsensä sen kontekstiin liittäen. Esimerkiksi novellin ”Vertigo” lopun huimaavassa porraskohtauksessa on havaittavaa temaattista yhteneväisyyttä esikuvansa lopun kanssa, ja novellin ”Full Metal Jacket” ilkeän partiojohtajan erityisen kovasti simputtava läski-Leevi on ilmiselvä, joskaan ei täysin suora, viittaus Stanley Kubrickin samannimisen elokuvan pyylevään, aggressiivisen komentajan alituiseksi silmätikuksi joutuvaan Leonard Lawrenceeseen.

Harjukaupungin salakäytävissä elokuvamaininnat tulevat puolestaan esiin ensisijaisesti Ollin elokuvakerhoharrastuksen sekä Kerttu Karan menestysteoksen, *Elokuvallisten elämänoppaan* kautta. Mitä tulee esimerkiksi päähenkilöiden nimiin, Jääskeläisen romaanin kätkeytyä elokuvaviittauksia havainnoivaa lukijaa pidetään kenties hieman pilkkanaan. Olli ja Aino Suominen vertautuvat heti kotimaisiin Suominen perhe -elokuviin 1940-luvulta, ja Kerttu Karan nimestä löytyy suora viittaus saman aikakauden näyttelijätär Helena Karaan. Ollin kirkkovaltuustokollega Ritva Valkeisesta voi pienellä hakemisella löytää tosielämän viitteen jyvaskyläläiseen elokuvaohjaaja Henri Valkeiseen. Lisäksi Tapio Salomaan (2010) *Harjukaupungin salakäytäviä* koskevassa kirja-arvostelussa spekuloidaan teoksen kahden eri lopun nimien ”Rouge” ja ”Blanc” viittaavan elokuvaohjaaja Krzysztof Kieslowskin väri -trilogiaan (1993–1994), jolloin kolmas versio lopusta, ”Bleu”, saattaisi vielä olla jossain harvinaisena erikoispainoksena. Teos leikittelee mahdollisilla viitteillä ja vihjeillä siten, että jossain vaiheessa niitä alkaa näkyä kaikkialla ja riski ylitulkintaan kasvaa.

Harjukaupungin salakäytävät jopa kommentoi omaa elokuvallisuuttaan Karan self help -oppaan kautta romaanin henkilöiden muuttaessa käytöstään ja vaatetustaan ”elokuvallisemmaksi” voidakseen lähentyä omaa ”elokuvallista syväminäänsä” ja sitä kautta ”saada [oman] ja läsnäolijoiden kokemuksen elämästä tihentymään ” (HS 88). Toisin sanoen Kerttu Karan opas pyrkii tyypillisen itseapuoppaan tavoin auttamaan ihmisiä löytämään merkityksen ja merkityksellisyyden elämälleen. Teoksen edetessä Olli alkaa nähdä asiat ja ihmiset elokuvallisemmin, kuten teos itse ilmiötä nimittää (mitä ei pidä sekoittaa luvussa 1 määrittelemääni elokuvallisuuden käsitteeseen). Teoksessa elokuvallisuus on sitä, että ihminen keskittyy elämässään vain merkityksellisyyttä tuottaviin elementteihin, mikä onnistuu ottamalla mallia elokuvista, jotka ovat elämässä tärkeitä hetkiä ja tunteita tiivistetyssä muodossa. Vähitellen Olli alkaa nähdä elokuvia, elokuvaviittauksia ja elokuvallisuutta kaikkialla ja kokee tietyissä paikoissa todella aistivansa Karan teoksessa esitetyt ”merkityksellisyys-”, eli ”M-hiukkaset”, joiden vaikutuspiirissä tunnelma on erityisen tihentynyt ja elokuvallisen syväminän kohtaaminen muita paikkoja helpompaa. Teoksissa elokuvat ja niiden vaikutteille altistuminen ovat siis olennainen osa juonta.

Olli reflektoi elämäänsä ja näkemäänsä elokuvien kautta jo teoksen alkumetreiltä alkaen. Elokuvakerhoharrastuksen aloitettuaan Olli alkaa nimittäin nähdä elokuvamaisuutta valkokankaan ulkopuolellakin:

kun Olli lopulta nousi [elokuvateatterin katsomosta], hän huomasi, että oven suussa istui nainen. Hän oli pannut tämän merkkeille aiemminkin. Hoikka, herkkä olemus, taiteellisen riutunut. Näyttäviä vaatteita. Kuin filmitähti itsekin. [...] Ollessaan astumassa portaikkoon hän huomasi naisen suussa sytyttämättömän savukkeen. Hän pysähtyi, epäröi hetken, astui takaisin ja sanoi: – Täällä ei kyllä saa polttaa. Nainen ei reagoinut ensin mitenkään. Lopulta hän sanoi, Olliin katsomatta: – Enhän minä polta. – Mutta sinulla on tupakka suussa, Olli sanoi. Hän huomasi kuulostavansa typerältä ja epävarmalta ja katui, että oli tullut avanneeksi suunsa. – Aivan. Minulla on myös kengät jalassa, enkä minä kävele. Olli nousi portaat hämmentyneenä. Vasta ulkona hän tajusi käyneensä keskustelun, joka oli peräisin jostain vanhasta amerikkalaisesta komediasta. (HS 24–25.)

Ollin sukeltamisesta teoksen elokuvallisuuteen kuvaa muun muassa se, miten tämän käymä keskustelu ei ollut *kuin* vain todella *oli* peräisin jostain vanhasta elokuvasta. Myös lukuisat Ollin tuttavat ja kadulla kohtaamat ihmiset muistuttavat jostakin vastikään elokuvakerhossa nähdyistä näyttelijästä tai näyttelijättärestä: kustantamon harjoittelijassa on ripaus Kim Novakia (HS 43), väsynyt perheenäiti kirkkovaltuuston kokouksesta muistuttaa ”Michèle Morganin esittämää Nellyä” (HS 31) ja jäätelökioskin jonossa seisoo lastensa kanssa yksi ”kaupungin lukuisista Grace Kellyistä” (HS 134).

Elokuvasitaatteja käytetään myös muiden teoksen henkilöiden, etenkin Kertun toimesta tekemässä tavallisesta dialogista elokuvallisempaa ja sitä myöten, teoksen sanoin, merkityksellisempää. Karan oppaassa onkin oikeastaan kyseessä klassinen kysymys elämän tarkoituksesta. Romaanissa Kertun elämäntaito-opas neuvoo lukijoitaan parantamaan elämänlaatua antamalla ohjeita elämän mielekkyyden löytämiseen, sen merkityksellistämiseen elokuvien ja niistä poimittujen käytös- ja pukeutumisharjojen sekä ympäristön oikeaoppiseen havaitsemiseen liittyvien neuvojen avulla. Fiktiivisen self help -oppaan neuvot voi nähdä myös itseironisena metakommenttina teoksessa. Herää kysymys, pyritäänkö Jääskeläisen romaanin lukuisilla elokuvaviittauksilla tekemään teoksesta itsestään Karan neuvojen mukaisesti merkityksellisempi. Muuttuuko kaunokirjallisuus jollain tavoin arvokkaammaksi, tai vaikuttavammaksi sitä tehostettaessa elokuvan tai muiden taidemuotojen kerronnan tekniikoilla? Ainakin lukijan löytämisen riemu katkaistaan lyhyeen paljastamalla suoraan sitaattien alkuperä tai ne ovat muuten useimmiten alleviivatun eksplisiittisiä. Keskusteluissaan Olli ja Kerttu miltei kisailevat siinä, kumpi kykenee nokkelampaan elokuvadialogiin:

Olli tukahduttaa huulille pyrkivän hymyn, katsoo Kerttua jäyhästi ja kuulee toistavansa Burt Lancasterin repliikin elokuvasta *Menestyksen huuma*: – Vai haukata. Minua inhottaisi haukata sinua. Olet keksi täynnä arsenikkia.³⁴ Kerttu näyttää ensin siltä, kuin häntä olisi lyöty kasvoille. Sitten hän tunnistaa sitaatin. – Fiddle-

³⁴ ”I’d hate to take a bite outta you. You’re a cookie full of arsenic.” (J.J. Hunsecker elokuvassa *Sweet Smell of Success*,

dee-dee, Kerttu vastaa nokkavasti, Scarlett O'Haraa lainaten. (HS 208.)

Myös esimerkiksi Kertun Facebook-päivitykset ja muut viestit ovat ”elokuvallista merkityksellisyyttä” täynnä: ”Kertun Statuksessa sanottiin: *Play it, Sam. Play As Time Goes By*” (HS 217) on tietysti Ingrid Bergmanin kuuluisa repliikki *Casablancassa* (1942) ja toimii subtekstinä myös Woody Allenin käsikirjoittamalle elokuvalla *Play It Again, Sam* (1972). Romaanin loppua kohti *Harjukaupungin salakäytävissä* todellisuus ja elokuvallisuus tuntuvatkin sekoittuvan keskenään, aivan kuten televisiosarjan kerronnan konventiot sekoittuvat *Lasisilmässä* kaunokirjalliseen kerrontaan.

Kehyksessä suoraa ja selkeää osoitusta kohti elokuvaa on muita teoksia vähemmän, yhtä elokuvassakäyntiä kuvaavaa ja elokuvasta kertovaa osaa lukuun ottamatta. Jos vihjeitä kuitenkin haluaa etsiä, niitä kyllä löytyy. *Kehyksessä* esiteltävälle fiktiiviselle *Prinsessan miehet* -elokuvalla on olemassa kaima korealaisesta televisiosarjasta, ja *Prinsessan miehissä* esiintyvistä Low Fat -nimisestä hahmosta löytyy kuitenkin liki samanniminen vastine vuonna 2003 ilmestyneessä kungfueelokuvassa *Kung Phooey!*. Myös vertauskuvallisella tasolla Laajarinteenkin teoksesta on havaittavissa sanaston tason elokuvasymboliikkaa. Jo teoksen nimi rinnastuu kehykseen, frame, voiden tarkoittaa myös yksittäistä kuvaruutua. Elokuva koostuu useista toisiinsa kiinnitetyistä ja peräkkäin asetelluista kuvaruuduista, jotka yhdessä muodostavat jatkuvan kokonaisuuden, aivan kuin *Kehyksen* peräkkäiset osat muodostavat yhdessä kuvien ketjun, kokonaisen teoksen, kuvaruutujen jatkumon. Teoksen nimi viittaa erityisesti sen muotoon, peräkkäin asetettuihin osiin, joista viimeinen kytkeytyy lausetasolla ensimmäiseen, ja ympyrä, tässä tapauksessa kehys, sulkeutuu. Myös teosten *Lasisilmä* ja *Himokone* nimet viittaavat molemmat visuaalisuuteen. *Harjukaupungin salakäytävät* on puolestaan nimeltään temaattinen, teoksen sisällöstä löytyvään materiaaliin liittyvä.

”Himokone”, kuten teoksen takakansitekstissä³⁵ osoitetaan, viittaa filmiprojektoriin, ja ”lasisilmä” puolestaan televisioon: ”te ette vain näe sitä [televisiota] vaan se näkee myös teidät, se on valtava silmä, se on lasinen silmä huoneen nurkassa, ja sieltä, teidän luotanne, sieltä ihmisten asuttamasta tilasta se näkee ja imee sisäänsä kaiken mitä tapahtuu” (L 9). Nimien avulla teokset rinnastavat itsensä televisioon tai elokuvaan: Aron novellit ovat kuin projektorin esille väläytteleviä, ihmisten halut ja toiveet paljastavia kuvia ja Sinisalon teos kuin television saippuasarjaa ikään. *Lasisilmän*

1957)

³⁵ ”Tohtori Samuel L. Brimstone Suffolkin Kuninkaallisesta elokuva-akatemiasta kutsui filmiprojektorin himokoneeksi ensimmäisen kerran vuonna 1949. Siitä lähtien välkkyvää valoa, haluja ja unelmia tuottava laite on nähty sen perimmäisessä tarkoituksessa.”

analyysin yhteydessä Peltola (2012, 2) puhuu ilmiöstä romaanin luomana metafiktiivisenä tulkintakehyksenä, mihin myös yllä mainittu ajatus lukuohjeesta viittaa. Esimerkiksi jo *Lasisilmän* nimi viittaa televisioon implikoiden ”romaanin olevan televisiota ja toisin päin” (mp.). Teosten nimet, samoin kuin esimerkiksi *Himokoneen* osia jakavat kuvat tai *Lasisilmän* käsikirjoitusmaiset luvut tukevat muiden tekstuaalisten vihjeiden, esimerkiksi alluusioiden, johdattalemaa tulkintaa.

Eksplisiittisin kohdeteoksista on elokuvaviittauksilla ja lukijan odotuksilla leikittelevä *Himokone*, joka novelliensa nimillä kutsuu etsimään jonkinlaista yhtymäkohtaa otsikon elokuvan ja novellin tapahtumien välille. Jokaisessa novellissa on yhtäläisyyksiä siihen elokuvaan, jonka mukaan se on nimetty, useimpien novellien kohdalla elokuva vaikuttaisi toimineen ennen kaikkea inspiraation lähteenä tai kenties jo mainittuna subtekstinä. Kyseessä ei mielestäni ole kirjallinen adaptaatio elokuvasta tai audiovisuaalisen taideteoksen uudelleenkirjoitus. Jotta kyseessä olisi adaptaatio elokuvasta kirjaksi, tai Chatmanin (1981, 118–119) sanoin romaanisaatio, tulisi novellin sisällön seurata tunnollisemmin elokuvan juonta tai esimerkiksi toimia alkutekstin parodiana (ks. Hutcheon 2006, 170). Toisaalta alluusionkin avulla voidaan kommentoida jotakin teosta parodian kautta sille ilveillen (ks. Asikainen 2008, 16). Kuten Linda Hutcheon (2006, 170) jatkaa, lyhyitä intertekstuaalisia alluusioita toisiin teoksiin ei voi vielä laskea adaptaatioiksi.

Esimerkiksi novellissa ”Taksikuski” tärkeässä osassa on yksinäinen, tupakkaa poltteleva taksikuski, joka ajelee pitkin öisiä kaupungin katuja. Kuten samannimisessä elokuvassakin vuodelta 1976, mukana on myös saavuttamaton nainen, jonka päähenkilö jättää kuitenkin taakseen. Yhteneväisiä teemoja, muun muassa yksinäisyyttä, henkisen tasapainon järkkymistä, torjutuksi tulemistä sekä öisen kaupungin kuvausta on molemmissa, mutta kirjallisesta adaptaatiosta ei ole kyse, sillä novellissa yhdessä mediumissa esitettyä kertomusta ei ole pyritty siirtämään toiseen (ks. esim. Stam 2005a, 3), vaan kyse on pikemminkin alkuteoksesta ammennetusta inspiraatiosta ja virikkeistä (Hutcheon 2006, 171–172). Samasta ilmiöstä on kyse myös esimerkiksi fanfictionissa, jossa fanit ovat inspiroituneet suosimastaan teoksesta. Hutcheonin (mp.) mukaan rajan adaptaation ja ei-adaptaation välille vetää viime kädessä yleisö, jolla on valta päättää siitä, kuuluvatko erilaiset rajatapaukset (esimerkiksi museon näyttely tai elokuvahahmosta tehty nukke) adaptaation piiriin.

Novellissa ”Taksikuski” näkyy pyrkimys tavoitella ulkopuolisuuden tunnelmaa elokuvallisen esikuvansa tavoin. Esimerkiksi sitä, miten kaupunki kätkee sisäänsä monenlaista kulkijaa, kuvataan Martin Scorsesen ohjaamassa *Taksikuski* -elokuvassa erilaisina kohtaamisina toimistoissa, punaisten lyhtyjen kortteleissa ja öisissä pikaruokapaikoissa. Aron novellissa päähenkilö Simo,

tavoittelemansa naisen jo toistamiseen jättäessä saapumatta tapaamispaikalle, päättää lähteä taksiajelulle pitkin uinuvaa kaupunkia ja tarkkailee katuja taksin ikkunasta käsin.

Kadulla vanha lippalakkipäinen mies raahasi perässään pulkkaa. Se oli täynnä sanomalehtiä ja näytti raskaalta, Simo saattoi kuvitella miten pohja raapi hiekoitettua asfalttia. ”Saako radion päälle?” Nainen painoi nappulaa. Jazz-kanavan yöohjelma. *Body and Soul* virtasi taksiin verkkaisesti helmeillen. Naisen silmät näkyivät taustapeilistä, seurasivat olematonta liikennettä ruskeina ja levollisina. Sävelet nytkähtelivät ilmassa ja pisarat tuulilasilla, näyte-ikkunoiden keltaiset ja neonsiniset valot venyivät väriseviksi nauhoiksi. Kadulla vanhus oli pysähtynyt. Hän seisoi pulkannaru kädessä, toinen käsi rinnalla kuin olisi pidellyt sydäntään. (H 139.)

Sen lisäksi että kuvatussa tekstisegmentissä tapahtuu elokuvallinen leikkaus pulkkaa kiskovasta vanhuksesta naistaksikuskiin, taustapeiliin ja tuulilasiin takapenkiltä käsin ja lopulta takaisin vanhukseen, tavoitetaan katkelmassa oivallisesti *Taksikuski* -elokuvassakin paljon nähtyä öisen kaupungin tunnelmaa taksin lämmöstä käsin tarkkailtuna. Ihminen, joka vetää täyttä pulkkaa öiseen aikaan asfaltilla, ei voi olla täysin tasapainossa itsensä ja maailman kanssa. Vanhuksen käsi, joka ”kuin pitelee sydäntä”, näyttäytyy vertauskuvana Simoa ja vanhusta yhdistävälle rakkaudettomuudelle, yksinäisyydelle ja ulkopuolisuudelle. Tällaisia ovat myös muut *Himokoneen* novellit. Ne toimivat kokonaisuudessaan epäsuorina viittauksina niihin elokuviin, joiden mukaan novellit ovat saaneet nimensä.

Tiettyssä mielessä voisi toisaalta puhua myös löyhistä pastisseista, ja jos ei suorastaan tyylimukaelmista, kuten pastissi usein rajatun määrätellään, niin ainakin kunnianosoituksista alkuteoksille. Novelleja kuitenkin on muun muassa kahden eri mediumin vuorovaikutuksen takia vaikea tulkita suorina tyylimukaelmina, tietyn tekijän tai aikakauden mukaisen tyylin jäljitteinä. Sanna Nyqvistin (2010, 51) mukaan pastissi onkin kunnianosoituksena kahtaalle vetävä, sillä sen lisäksi että pastissi nostaa kohdetekstiä esille, se myös muuttaa, muokkaa ja päällekirjoittaa lähdetekstiään. Päällekirjoituksen ja muokkauksen ajatusta sivusinkin hieman novellin ”Tappajahai” kohdalla. Novelli uusintaa olemassaolollaan myös käsitystä lähdetekstistään, *Tappajahai*-elokuvasta, toisaalta jäljittely on myös tekstuaalisuutta korostava tekniikka (mp.).

Osa Aron novelleista on sidottu esikuvaansa tiukemmin kuin toiset. Esimerkiksi virke ”taivaalla täysikuun poikki liukui teräväreunainen pilvi” (H 36) novellissa ”Andalusialainen koira” on täsmällinen kirjallinen kuvaus tunnetusta kuvasta Luis Buñuelin kulttielokuvassa. Tässä yhteydessä voisi kyse olla myös alluusiosta kuten Nyqvist (2010, 53) sen määrittelee: ”alluusiolla voidaan tarkoittaa mitä tahansa vaivihkaista viittausta johonkin seikkaan tai tekstiin upotettua, usein tunnettua tekstikatkelmaa mukailevaa fraasia”. Liukuvaa pilveä kuvaileva virke voidaan näin tulkita ekfraattisena alluusiona: se mukailee tekstuaalisesti tunnettua kohtausta Buñuelin elokuvasta.

Kaikki Aron novellit eivät viittaa elokuvaan niin uskollisesti kuten edellä. Novellissa ”Kuolleiden runoilijoiden seura” Peter Weirin vuonna 1989 ilmestyneeseen elokuvaan yhdistävä tekijä on lähinnä kuollut nuori mies. Nimi ”Kuolleiden runoilijoiden seura” tuntuisi viittaavan temaattisesti ennemmin novellin itsensä tapahtumiin. Novellissa nuori lääketieteen opiskelija Fanny kokee ensirakastumisen nähdessään vaalean kirjallisuudenopiskelijan ruumiin Helsingin yliopiston ruumishuoneella. Vaalea mies ja tämän kolme opiskelijatoveria on löydetty yliopiston tiloista kuolleina salaperäisellä tavalla, minkä lisäksi heidän lähellään on lojunut Byronin teos *Mazeppa*.

Fanny unohti häveliäisyysäännöt ja hierarkiat astuessaan lähemmäs vainajaa. Tällä oli vaaleat, korvien päälle kasvavat hiukset. Miehen nenä oli kreikkalaisen suora, kiinni olevien silmien luomet ohuet ja ripset pitkät. Siegfridin huulet olivat hieman raollaan, ja kun Fanny kumartui, hän saattoi tuntea vienon aniksen tuoksun. ”Mikä teos se oli?” Fanny kysyi kääntämättä katsettaan vainajasta. ”Anteeksi?” sanoi toinen ruumiit tuoneista miehistä. ”Byronin teos, joka löydettiin heidän läheltään” ”Tuota... joku M:llä alkava”, mies sanoi ja katsoi Fannya hämmentyneesti. ”Mazeppa?” ”Justiinsa!” Mies näytti hetken ilahtuneelta, korjasi sitten ilmeensä ja raapi korvallistaan. [...] Väritykset kulkivat läpi Fannyn. ”Alaston ratsumies”, hän kuiskasi niin hiljaa, etteivät muut kuulleet. (H 125.)

Kohtausmainen tekstikatkkelma on myös oivallinen esimerkki lähikuvatekniikasta ja vastakuvien käytöstä. Vainaja nähdään Fannyn näkökulmasta tämän kumartuessa lähemmäs ruumista, ja katse tarkentuu erityisesti ohuisiin luomiin ja pitkiin ripsiin. Tekstuaalinen kamera kuvaa vuoroin Fannya (kumartumassa ruumiin yli, tuntemassa värityksiä), vuoroin ruumista tuonutta miestä (hämmentyneen näköisenä, ilahtuneena, vakavoituneena ja korvallistaan raapien). Samalla novelli tuntuu kommentoivan nimensä elokuvaviittaavuutta johtamalla lukijaa harhaan ja näyttävän toisenlaisen tarinan kuolleista runoilijoista kuin mitä Weirin elokuva esittää, kurottaen historiassa yhä pidemmälle ja tarjoten elokuvan tilalle uuden subtekstin, joka viittaa pikemminkin Byronin teokseen. Lukija saa eteensä kirjallisen kuvan vaaleasta nuoren miehen ruumiista ja alastomasta ratsumiehestä, jollaisena Fanny miehen näkee: ”Mazeppa, prinssini, väsyttikö ratsastus sinut?” (H 128)³⁶.

Seedin (2009, 53) mukaan elokuva-alluusio tekstissä onkin yksi merkki siitä, että teksti käyttää elokuvallisia tekniikoita. Koska tutkin elokuvallisuuden ilmenemistä kohdeteoksissani, on teosten elokuvallisten piiloviittausten, allusioiden etsiminen mielekkäämpää kuin eri elokuvien tai elokuvanäyttelijöiden suora mainitseminen. Toisaalta tutkimusintressini kytkeytyvät myös kysymyksiin siitä, tuoko elokuvallisten tekniikoiden käyttö kaunokirjallisuuteen jotain uutta. Uuden

³⁶ Lord Byronin runossa (1819) kerrotaan nuoresta Mazeppasta, joka rakastuu varattuun naiseen, Theresaan. Intohimoinen rakkaus paljastuu Theresan aviomiehelle, joka rankaisee Mazeppaa mitä julmimmalla tavalla. Nuorukainen sidotaan alastomana hurjan ratsun selkään ja lähetetään laukkaamaan pitkin itäistä Eurooppaa. Matka on pitkä ja tuskallinen ja mies on vähällä kuolla kahdesti. Lopulta hän kuitenkin herää sängystä kaikki haavat sidottuina ”kasakkaneidon” toimesta. Intohimoinen Mazeppa, joka ei voinut pidätellä rakkauttaan Theresaa kohtaan vertautuu myös jonkinlaiseen himokoneeseen. Toisaalta novellin Fanny voidaan tulkita kuin alastoman ratsumiehen haavoja hoitavana kasakkanaaisena.

luominen on yksi alluusion ominaisuuksista (ks. Vehmas-Lehto 1999, 104), mikä on yksi lisäsy kohdistaa huomio siihen. Jääskeläisen teoksessa toistuu useampi elementti, jonka voi yhdistää elokuvaan. Huomio kiinnittyy muun muassa toistuvasti mainittuihin Ollin sateenvarjoihin, fedorahattuun, pyjamaan, särkylääkkeisiin ja Marie-kekseihin. Teoksen toistuvat esineet pitävät koossa muuten niin monessa ajassa, paikassa ja mediassa seikkailevaa juonta, aivan kuten *Kehyksen* miltei joka osassa toistuva punainen väri, teoksen ”punainen lanka” tai *Lasisilmän* alituiseen näkyvät banaanit³⁷. Toisaalta niin sateenvarjot, kuin muutkin kohdeteosten elokuva-alluusioiden vaikuttaisivat, kuten Vehmas-Lehto ja Seedkin asian näkevät, alleviivaavan teoksille tärkeitä elementtejä: elokuvaa ja visuaalisuutta.

Tietyn asian esiintyminen jatkuvasti myös kiinnittää ennen pitkää lukijan huomion ja ohjailee pohtimaan toistuvan elementin metaforista merkitystä. Koska elokuvien maailmassa ollaan, ei esimerkiksi jatkuvia mainintoja Ollin fedorahatusta voi sivuuttaa ajattelematta Indiana Jones - elokuvien sankarin jo ikoniseksi muodostunutta päähinettä. Lisäksi Ollin seikkailut sateenvarjojen kanssa ja sateensuojiiin liittyvät unet toimivatkin kiinnostavina mikronarratiiveina, jotka saavat elokuvallisen viittauksen aseman vertautuessa elokuvakerhossa näytettyyn *Cherbourgin sateenvarjoihin* (1964), joista tuttua musiikkia katusoittajakin kuin sattumalta soittaa Ollin ollessa matkalla kotiin (H 15). Ei pidä myöskään jättää huomiotta yhtäläisyyttä Jacques Demyn elokuvan sateenvarjoja myyvään Madame Emeryyn ja hänen tyttärensä Genevièveen. *Harjukaupungin salakäytävien* sateenvarjokauppojen naisia kuvaillaan kuin klassikkoelokuvien eeppeissä sankarittaria ikään. Jyväsvärjon nainen tupeeraa tukkansa, pukeutuu harsomekkoihin ja kulkee liikkeessään ilman kenkiä, on kuin roolivaatteissa. Jyväskylän Sateenvarjojen myyjätär Maura puolestaan yhdistyy näyttelijätär Carmen Mauraan jo iättömän olemuksensa, kullankiiltoisen tukkansa ja ”surullisen spanielinkatseensa” perusteella (HS 34). Tupakoivana siluettina näkyvä Sadetarvikeliike Pukkalan nainen puolestaan tuo mieleen klassisen tyylikkään Grace Kellyn tai kenties ikonisesti savukettaan nautiskelevan Audrey Hepburnin elokuvassa *Aamiainen Tiffanylla* (1961).

Kuten aina liikkeessä soi musiikki. Päivästä toiseen myyjänainen soitti vanhoja tangolevyjä, tupakoi ja odotti takahuoneessa asiakkaita. Takahuoneen oviaukossa riippui puoliksi auki oleva verho. Naisesta erottui vain varjokuva. Häntä ympäröi tupakansavu, jota tuli kaupankin puolelle. Jossain muualla se olisi ollut tavatonta. Pukkalan myyjänainen oli saavuttanut keski-ikänsä jo vuosia sitten, mutta pukeutui yhä kuin nuoruudessaan, joka oli jäänyt jonnekin 60-luvulle. Pähkinäväriset hiukset oli sidottu ylös banaaninutturaksi niin että siro niska paljastui. Mekossa oli geometrisia kuvioita. Se myötäili tyttömäisen hoikkaa vartaloa ja jätti käsivarret ja selän paljajiksi. (HS 102–103.)

³⁷ Tämäkään ei jää teoksen erikoiselta kommentaattori Ansalta huomaamatta, vaan lukijalta viedään oivaltamisen ilo ja osoitetaan että mitään piilomerkityksiä ei ole: ”(Oletko huomannut että joka paikassa on näitä banaaneja? Aika freudilaista. – Ansa.)” (L 248)

Tekstikatkelmassa on jotain surrealistista, unenomaista. Jo se, miten kertoja kuvailee myyjättären tupakoinnin olevan tavatonta jossain muualla, implikoi jonkinasteisesta epätavanomaisuudesta, epätodellisesta tilasta. Sateenvarjoliikkeen takahuoneen oviaukossa vallitsee omalakinen tunnelmansa, jonka vasta myymälän valot palauttavat takaisin maan pinnalle, aivan kuten elokuvateatterissa näytöksen jälkeen syttyvät valot palauttavat katsojan elokuvan maailmasta takaisin todellisuuteen.

Liikkeen kirkkaassa valossa nainen oli yksiselitteisesti ruma. Tupakointi oli vienyt kasvoista luonnolliset värit eikä paksu meikki kätkenyt ihon uurteita vaan korosti niitä. Läheltä katsottuna hän oli arkinen. Mutta kun nainen istui takahuoneessa ja hänen tupakoiva varjokuvansa heittyi verhoon, oli kasvojen ja kehon profiili kuin Gustav Klimtin piirtämä viiva. (HS 103.)

Tekstin jatko paljastaa sen, että savuverhoon kietoutuva filmitähtimäinen siluetti onkin vain katsojan, Ollin, tulkinta tai kenties todellisuutta kertojan elokuvallistamana. Unenomainen kuvitelma 60-luvun näyttelijättärestä on jonkinlaista todellisuuden jäljittelyä, aivan kuten elokuvaakin on sellaisena pidetty. Katkelmasta käy ilmi, miten teos hyödyntää ja kommentoi elokuvan konventioita ja sen rooleja seitsemännen taiteen historiassa. Alkuaikoinaan elokuva otettiin niin todesta, että ihmiset pelkäsivät jäävänsä valkokankaalla liikkuvan junan alle. Sittenmin elokuvan realismin ja tosielämän välinen ero on selkiytynyt, eikä sitä mitä nähdään pidetä enää automaattisesti totena tai toden kuvauksena. Toisaalta teoksessa esitellään myöhemmin (HS 140–141) katkelma *Elokuvallisesta elämänoppaasta*, jossa kerrotaan elokuvallisesta tupakoinnin taidosta ja kerrotaan teoksesta löytyvän vielä kuvaesimerkkejä klassikkoelokuvien tupakointikohtauksiin, mikä yhdistää sateenvarjokaupan naisen elokuvaan entisestään.

Lisäksi Olli liittää myöhemmin terassilla tupakoivan Kertun ja sateenvarjokaupan myyjien kuvat toisiinsa: ”lähestyessään pöytää Olli tarkasteli naisen profiilia. Nyt hän huomasi, että yhdestä kulmasta se oli samanlainen kuin [Sadetarvikeliike Pukkalan] tupakoivan sateenvarjokauppiaan varjokuvalla” (HS 141). Samassa kuvauksessa Olli yhdistää Kertun silmät puolestaan Jyväsvärjon paljasjalkaiseen myyjättäreeseen: ”merenvihreisiin silmiin syttyi valo. Olli oivalsi nyt, että sama väri hehkui pörröhiuksisen sateenvarjokauppiaan silmissä” (mt. 146). Ollin havainnot implikoivat sitä, että Kerttu on jonkinlainen saavuttamaton filmitähti ja ihannekuva itsekin. Nainen on Ollinkin silmissä kuin joku muu, kuin roolissa ikään. Myöhemmin teoksessa käykin ilmi että Kertun senhetkinen ulkomuoto onkin satojen kirurgisten toimenpiteiden tulosta ja että kauneus on katoavaista – Kerttu nimittäin kuolee, elokuvalliseen tapaan nuorena ja kauniina, yhtäkkisesti. Kohdeteokset tuntuvat jollain tasolla kommentoivan maailmansa keinotekoisuutta ja heijastavan sitä todelliseen maailmaan, jossa elokuvien, television ja sosiaalisen median välityksellä pyritään antamaan yksilön arjesta toisenlainen, ihannoitu kuva, jossa haluttua on taiteen ja

viestintävälineiden tarjoama malli elämästä. Tätä kautta teokset ovatkin muun muassa heijastamassa ajankuvaa, sitä samalla luoden ja dokumentoiden.

Toisin kuin *Himokoneen* novellit ja lausetasolla *Harjukaupungin salakäytävien* sitaatit, *Lasisilmä* ei vertaa itseään suoraan mihinkään tiettyyn saippuasarjaan, mutta kommentoi jatkuvajuonisen televisiosarjan tekemistä yleisemmällä tasolla. Samalla kun Tarun uuden työn parissa tutustutaan siihen, millaista on realistinen juonenkuljetus ja mitä kaikkea on sopivaa ja mahdollista kirjoittaa televisiosarjaan, toteuttaa romaani itsekin, tarkoituksella tietysti, saippuasarjalle tyypillisiä kliseitä. Romaanin henkilöt ovat saippuasarjamaiseen tapaan varsin litteitä karikatyyrejä, joita määrittää ennen kaikkea jokin dominoiva ominaisuus, jota korostetaan pitkin teosta liioitellen ylitse muiden. Kirsikka on härskillä huumorintajulla varustettu ”taskuvenus”, Staha vanha viinaanmenevä televisiokonkari, Timo syrjäänvetäytyvä tarkkailija ja niin edelleen. Käsikirjoitustiimin jäsenillä on kullakin oma roolinsa, ja kukin heistä edustaa yhtä näkökulmaa tiimissä, aivan kuten heidän kirjoittamansa televisiosarja *Lähiön* hahmoilla on kullakin tarkkaan mietitty paikka sarjan omassa maailmassa.

Timo on meistä analyyttisin. Epäilen että hän on meistä myös älykkäin. Timo jaksaa kesken myrskyisimmänkin juonenpunonnan muistuttaa fokukselta, tahdon suunnasta ja kolminäytösrakenteesta. Kirsikka pursuilee. Hän heittää kaikkein epätodennäköisimmät ja älyvapaimmat ideat [...] Kirsikka ei koskaan tee sulotonta liikettä³⁸ eikä koskaan päästä suustaan sulokasta sanaa, jos tarjolla on mikä tahansa alatyylinen versio. Stahanov tekee lempinimensä mukaisesti töitä. Hän kirjoittaa palavereista tarkat muistiinpanot [...] Pantse on katu-uskottava. Melkein jokaisesta ehdotettavasta asiasta hän kysyy, menisikö se muuten ihan oikeasti noin. (L 13–14.)

Romaanin alussa Taru esittelee työtoverinsa samaan tapaan kuin tiimin tärkein dokumentti, kaikkien hahmojen kuvaukset sisältävä Raamattu, kuvailee *Lähiön* sankareita. Tarun kuvaus kollegoistaan on tietysti liioittelevaa ja kärjistettyä, aivan kuten saippuasarjassakin kuuluisi olla. Romaanissa Pantse ei jatkuvasti kyseenalaista ehdotusten realistisuutta, eikä Kirsikka yksinkertaisesti voi päästää suustaan vain sulottomia sanoja. Liioittelu ja kärjistäminen yhdistävät niin romaanin todellisuutta kuin *Lähiötäkin*. Näkyväksi nämä samankaltaisuudet tulevatkin romaanin loppupuolella, kun tarinamaailman ja *Lähiön* tapahtumat alkavat Tarun toimesta sekoittua keskenään. *Lasisilmässä* esiintyy myös viljalti suoria viittauksia elokuvaan, televisiosarjoihin ja tunnettuihin näyttelijöihin. Käsikirjoitustiimi vertaa keksimiään toinen toistaan hurjempia juonenkäänteitä tämän tästä ”Boldiksiin”, eli *Kauniisiin ja Rohkeisiin* (eng. *The Bold and the Beautiful*, näytetty televisiossa vuodesta 1987 alkaen), Tarun ruokalassa kohtaama tyttö näyttää aivan Uma Thurmanilta (L 17), ja pyöräilykypärään ja huppuun sonnustautunut Timo on kuin *Southparkin* (näytetty televisiossa

³⁸ Tässä on hämmästyttävä ristiriita rivoksi ja ronskiksi kuvatusta Kirsikasta. Miksi hän ylipäänsä tekisi sulokkaita liikkeitä, jos perusvire on härski ja räiskyvä?

vuodesta 1997 alkaen) Kenny (L 243). Pikkusiskonsa Aijan ja itsensä välistä suhdetta Taru kuvailee lapsena nähtyjen elokuvien, kuten *Jurassic Park* (1993) ja *Monsterit Oy* (2001), kautta, ja jälkimmäisestä tuleekin Tarun lapsuusajan lempinimi Tare (L 124).

Teoksen tematiikkaan elokuva- ja televisioviittaukset sopivat mainiosti, mutta yhtä lailla akateemisen koulutuksen läpikäynyt Taru voisi käyttää uskottavasti journalistiikan termistöä tai viitata klassikkokirjoihin. Alan sanaston hyödyntäminen onkin yksi tapa lisätä teoksen yhteyttä visuaaliseen kulttuuriin, luoda kytköksiä. Sen sijaan, että esimerkiksi paljon viitatus *Kauniiden ja Rohkeiden* kaltaista saippuasarjojen kulttiklassikkoa tulkittaisiin *Lähiön* tai *Lasisilmän* subtekstinä, voidaan romaanin nähdä imevän vaikutteita suuremmalta alueelta. Yksittäisen subtekstin sijaan Sinisalon teoksen voi tulkita viittaavan koko nykymuotoisen jatkuvajuonisen televisiosarjan konventioihin ja historiaan. Tällaista laajaa viittausta voidaan Taranovskin termein pitää polygeneettisenä kytkentänä, johon on viitattavan tekstin lisäksi luettava paljon muutakin. Subtekstin läsnäolo tutkittavassa runossa voi olla esimerkiksi viittaus koko tietyn ajan lyriikkaan (Tammi 1991, 68.).

Lisäksi *Lasisilmän* audiovisuaalisia allusioita tutkittaessa on syytä vielä kertaalleen viitata jo mainittuun lukujen käsikirjoitusmaisuuksien kohtausluetteloa muistuttavia otsikoita unohtamatta. Peltolan (2012, 72) mielestä teosta ja *Lähiötä*, televisiosarjaa, yhdistävät kohtauksien ja leikkauksien käyttäminen sekä ”lukijan tai katsojan mielikuvituksen hyödyntäminen jännityksen luomiseksi”. Olen samoilla linjoilla Peltolan kanssa siinä, että Sinisalon romaani hyödyntää kohtaus- ja leikkaustekniikoita (ks. alaluvut 2.1 ja 2.2), mutta mielikuvituksen käyttöön kannustamista en pidä erityisesti tietyn mediumin keinona, enkä myöskään televisiosarjallisena viittauksena kohdeteoksessa. Teoksessa käytetyn, kohtausluetteloa visuaalisesti mukailevan ulkoasun ohella tarinan sisällä on sanatason viittauksia elokuvatekniikkaan. Taru puhuu esimerkiksi filmin katkeamisesta (L 92), aivojensa split-screenistä (L 262) ja Timon mielen editointikyvystä (L 325). Romaanin lopussa sen lisäksi että Taru alkaa sekoittaa oman elämänsä todellisuuden ja saippuasarjan tapahtumat toisiinsa pitäen esimerkiksi itseään jossain määrin *Lähiön* Satuna ja Sadun Elise-serkkua siskonaan Aijana, käy tämä kahden maailman yhteensulautuminen ilmi myös Tarun sanavalintojen, tai ehkä tässä kontekstissa pikemminkin vuorosanojen, tasolla.

Timo näyttää vaikealta. Mulle itse asiassa valkeni täs vasta ihan hiljakkoin että sä et oo koko aikana tajunnut et – Katson häntä ja hiljaisuuden humistessa korvissani odotan saippuasarjan repliikkiä, jotakin sellaista mikä yhdellä simsalabim-iskulla muuttaa kaiken pahan hyväksi ja juuri kuullut todet valheiksi. Se on toden totta sarjarepliikki, mutta ei ihan sellainen, kuin olin toivonut. Paula on sen *sisko*. Sisko, vaikka niillä on eri sukunimi. [...] Miten halvasti voikaan harhauttaa? Eihän itseään kunnioittava alan kirjoittaja koskaan laatisi tuollaista käännettä. (L 236–237.)

Taru ajattelee Timon sanomisia repliikkeinä ja oman elämänsä tapahtumia saippuasarjan käänteinä, jollaisia ei kukaan ”itseään kunnioittava alan kirjoittaja” laatisi. Kyseessä ei ole enää metafora, vaan Tarun elämä on tämän todellisuudessa muuttunut saippuasarjaksi, jossa hän näyttelee yhdessä roolissa. Lisäksi Tarun mielipide Timon sanomasta kääntyy itseironiseksi kommentiksi: juuri tuttujen hahmojen paljastuminen jonkun sukulaiseksi on tyypillinen käänne saippuasarjoissa.

Elokuva- ja televisioalan termistöä esiintyy *Lasisilmän* ohella muissakin kohdeteoksissa. Kohdeteosten elokuvallista itsetietoisuutta ja sen aikaansaamaa ironiaa alleviivaa vielä *Harjukaupungin salakäytävien* (263/265) ja *Himokoneen* (141) ”The End”, joka nykykontekstissa tuo ennemmin mieleen elokuvat kuin romaanit. *Lasisilmässä* (198) on puolestaan myös elokuvakerronnasta tuttu ”middle point”, käännekohta, jossa Taru alkaa toden teolla murtautua sivustakatsojan panssaristaan ja ryhtyy tekemään työtä sen eteen, että hänen elämänsä menee ”käsikirjoituksen mukaan”. Koska *Kehys* kiertääkin nimensä mukaisesti kehää ja loppuun päästyään alkaa alusta, on luontevaa, ettei virallista lopetusta, the endiä, tule. *Harjukaupungin salakäytävät* ei lopu vielä siihen, vaan teoksen viimeisen osan nimi on ”Lopputekstien aikana” (HS 368/371). *Himokoneessa* lopputeksteinä toimii sitaatti salaperäisesti kadonneen ”elokuvatiiteilijä Samuel L. Brimstonen” viimeisestä haastattelusta, joka kiinnostavasti lähestyy myös *Lasisilmän* tematiikkaa:

kun tarpeeksi kauan katsomme himokoneen eteemme heittämiä kuvia, alamme nähdä myös itsemme filmillä. Ja kun kaiken päättyessä pohdimme mitä elämästä jäi mieleen, emme erota sitä, mitä olemme nähneet, siitä, mitä olemme kokeneet. (H 412.)

Katkelma kytkeytyy hyvin myös tämän tutkielman tutkimuskysymyksiin pohdittaessa eri tapoja, joilla elokuva ja kirjallisuus kietoutuvat yhteen ja kysymyksiin siitä, onko olemassa tilanteita, joissa näitä kahta ei voisi selvästi erottaa toisistaan. Alluusioiden runsaus ja lukuisat elokuvat subteksteinä eivät vain korosta kohdeteosten visuaalisuutta ja elokuvallisuutta, vaan ne myös kytkevät teokset osaksi laajempaa kulttuurista keskustelua mediarajat ylittävästä taiteesta ja liittävät teokset harkitulla tavalla osaksi elokuvaperinnettä, huolimatta siitä tosiasiasta, että kyseessä ei ole elokuva vaan kaunokirjallisuus.

Tässä luvussa olen havainnut kohdeteoksissa sellaisia elokuvallisuutta rakentavia tekniikoita, jotka ilmentyvät erilaisina kaunokirjallisuuden ja elokuvan välisinä rinnastuksina ja viittauksina. Voice over toimii välittäjänä teoksen nykyhetken ja jonkin muun ajan välillä, ekfrasis liittää erilaiset ilmaisun muodot toisiinsa ja alluusio on linkki, joka kytkee teoksen todellisuuden sen ulkopuolisen maailman historiallisen todellisuuden toisiinsa. Tekstiasultaan vallitsevasta tyylistä poikkeavat alaviitteet ja sulkuihin sijoitetut kommentit rinnastuvat tässä tutkimuksessa elokuvan ulkopuolisena

äänenä ilmenevään voice over -kerrontaan. Kuvaa sanoin kuvaileva ekfrasis puolestaan saa hieman uuden määritelmän laajentaessani sen liittymään liikkuvaan kuvaan. Tähän liittyy niin ikään liikkuvaa kuvaa kohti kurottavan elokuvakäsikirjoituksen analysoiminen elokuvallisena ekfrasiksena. Lopuksi tarkastelin elokuvallisia piiloviittauksia, alluusioita kohdeteksteistäni. Alluusioiden luovat toisiin, aiempiin teksteihin viittaamalla ikään kuin analogisen suhteen esimerkiksi kaunokirjallisuuden ja elokuvan välille. Alluusioiden uutta luova ominaisuus kytkeytyy samalla pastissiin, joka Aron novelleista poimimissani esimerkeissä uudelleenkirjoittaa lähdetekstiään. Seuraavassa pääluvussa käsittelen elokuvallisen visuaalisuuden ja liikkeen tunnun luomista muun muassa typografian ja moniäänisyyden hyödyntämisen kautta.

4 Elokuvallinen romaani – hybridi

4.1 Typografia visuaalisuutta luomassa

Kokeellisen typografian käyttö kaunokirjallisuudessa ei ole mikään uusi asia. Etenkin runoudessa visuaalisuudella ja konkretialla on pitkään ollut merkitystä. Alun alkaen eritoten 1800-luvun ranskalaiset kuvarunoilijat ottivat huomioon tekstin muodon visuaalisen potentiaalin runoissaan. Ajatus kielestä ja sitä kautta sanoista taiteena pyrki hylkäämään tekstin ulkopuolisten kuvien käytön ja johdatteli esimerkiksi runoilija Stéphane Mallarmén hyödyntämään typografiaa ja spatiaalisuutta, sanojen ja kirjainten väliin jäävää tyhjää tilaa. Mallarmén tavoitteena oli tuoda esille runoilijan oma ääni painetulla sivulla. (Prohm 2008, 78.) McHalen (1993, 184) mukaan tekstin ulkoasulla leikittely onkin siirtynyt proosaan juuri runouden puolelta. Kohdeteoksissani vallitsevasta tyylistä poikkeava typografia ilmenee lähinnä kursiivia, alleviivausta, isoja kirjaimia ja poikkeavaa rivitystä tai tekstikokoa käyttäen. Otsikosta huolimatta sivuan tässä alaluvussa typografian lisäksi myös muutamia muita kohdeteksteissä esiintyviä visuaalisia piirteitä, sillä niiden vähäisen määrän vuoksi ei ole tarvetta omistaa kokonaista alalukua tekstin lomassa esiintyville kuville. Lisäksi niin typografian kuin muidenkin konkreettisesti visuaalisten elementtien käyttö toimivat teoksissa yhtäläisissä tehtävissä, kuten tulen pian osoittamaan. Kuitenkaan esimerkiksi kuvarunon omaisia erikoistapauksia ei kohdeteoksista löydy, ellei tulkita tässä alaluvussa käsiteltävää hepreankielistä tekstiä *Kehyksessä* sellaisena. Lähimpänä kuvitusta puolestaan ovat Aron teoksien osien nimiä esittelevät välisivut, joissa tekstiä taustoittaa koko sivun kattava, tumma kuva. Koska *Himokoneessa* esiintyvät kuvat toimivat visuaalisuutta ja etenkin elokuvaluutta luovina elementteinä, käsittelen typografian ohella niitäkin analyysissäni.

Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti *Avaimen* pääkirjoituksessa (1/2008) Tiina Käkelä-Puumala ja Kai Lehtinen nostavat esille 'remediaation' eli uudelleenmedioinnin ajatuksen. Käsite on artikkelin kirjoittajien mukaan nykyajan ilmiö eri mediumien taistellessa elintilasta lukuisten muiden mediumien ja niiden ilmentymien kanssa. Eri mediumit tekevät jatkuvaa korjausliikettä ottamalla toisistaan oppia eri tekniikoiden ja aihepiirien muodossa. Vaikka tutkijat eivät keskimäärin vaikutakaan olevan huolissaan painetun kirjan asemasta (ks. esim. Lehtonen 2001, 15–21), on osa kaunokirjallisuuden selviytymisstrategiaa juuri muuntautumiskykyisyys (Lievonon 2014, 10). *Haiteksiä* tutkinut Julia Panko (2011, 270–271) kirjoittaa, että vaikka Hallin itsensä mukaan romaani pysyy elinvoimaisena kulttuurin muotona, koska siihen pystyy sisällyttämään

visuaalista mediaa, on painettu muoto silti itsessäänkin tärkeä. Myös Alison Gibbons (2012a, 421) uskoo painetun kirjallisuuden vahvaan asemaan jatkossakin, sillä hänen mukaansa pitkälle kehittyneet nykYTEknologiat mahdollistavat erilaisten kuvaa ja sanaa yhdistelevien tekstien painamisen aiempaa helpommin ja halvemmalla. Tämä on kasvattanut monimediaalisten tekstien suosiota valtavirtakirjallisuutena ja siten taannut eri mediumien keinoja yhdisteleville teoksille vankan jalansijan.

Typografian teknisistä käyttötavoista ja -mahdollisuuksista kertovan oppaan *Typografia: kieltä vai visuaalisuutta* toimittanut graafisen muotoilun professori Riitta Brusila (2002, 84) korostaa, että tärkeää ei ole vain sanojen muodostama viesti, vaan myös tekstin ulkoasu. Vaikka Brusila ei teoksessaan analysoikaan typografian käyttöä juuri kaunokirjallisuudessa, ovat typografian mahdollistamat visuaaliset tekniikat viestin välittämiseen peruseräiteiltään kaikissa kirjallisissa teksteissä samoja, minkä vuoksi pidän näinkin teknisen lähteen käyttöä perusteltuna. Typografian avulla voidaan tuottaa tekstille uusia, tai jopa sen alkuperäistä sanomaa vastaan viestiviä merkityksiä (mp.). Samassa teoksessa Jari Laarni toisaalta toteaa typografian päätarkoituksena olevan näkymättömyyden. ”Tavoitteena on, että lukija tavoittaisi mahdollisimman vaivattomasti tekstin merkityksen ilman, että hänen tarvitsee kiinnittää huomiota itse tekstiin ja tekstin esitystapaan liittyviin tekijöihin” (Laarni 2002, 125–126). Tätä typografian tavallisinta ja varsin teknistä tarkoitusta voisi verrata niin ikään mahdollisimman vähäistä näkymistä tavoittelevaan klassiseen Hollywood-elokuvan kerrontaan, jossa elokuvalliset tekniikat, kuten leikkaus ja valaistus pyrkivät itsessään huomaamattomuuteen. Molemmissa edellä mainituissa tärkeintä on saada viesti sujuvasti ja odotuksenmukaisesti perille. Laarnin mukaan tekstin esittäminen uudella tavalla voi vaikeuttaa lukemista (mp.). Kohdeteoksissani tekstiasun muutokset ovat kuitenkin varsin pieniä eivätkä niinkään pyri sekoittamaan vaan selkiyttämään tekstin ilmaisemaa merkitystä, tekemään eroa eri tekstilajien välillä, ja kuten tulen pian osoittamaan, lisäämään tekstin visuaalisuutta.

Eri graafisilla ulottuvuuksilla leikitteleviä kaunokirjallisia tekstejä voidaan kutsua yläkäsitteellä ’multimodaalinen kirjallisuus’ (multimodal literature). Tällä varsin laajaa ilmiötä kuvaavalla termillä tarkoitetaan sellaista kaunokirjallisuutta, joka hyödyntää erilaisia semioottisia järjestelmiä kerronnassa. Multimodaalinen kirjallisuus on monipuolinen kokoelma erilaisia tekstejä, joissa tekstin tai sivun asettelu poikkeaa normista tai se on järjestetty uudelleen visuaalisia tarkoituksia varten, minkä lisäksi saatetaan käyttää erilaisia dokumentteja ja kuvia. (Gibbons 2012a, 420.) Multimodaalista kirjallisuutta on laidasta laitaan: pienistä graafisista muutoksista teoksessa aina sellaisiin kokonaisuuksiin, joissa visuaaliset muodot ovat miltei tasa-arvoisessa asemassa tekstin

kanssa (Gibbons 2012b, 3).

Esimerkiksi Hallin *Haitekstissä* (2007, 373) tekstihain hampaat muodostuvat rivissä olevista V-kirjaimista. Sonja Lievonen on analysoinut merkeistä muodostuvia kuvia *Haitektiä* käsittelevässä pro gradu -tutkielmassaan Didier Costen ajatuksiin pohjaten.

[Hampaita] voidaan tarkastella 'grafopoeettisina' (graphopoeia), eli graafisina vastineina ääntä jäljittelevälle onomatopoeettisuudelle. Toisin sanoen sanojen tai kirjainten muoto kuvaa objektin muotoa. Terävä V-kirjain on siis luonteva hainhampaan vastine. (Coste 1989 sit. Lievonen 2014, 24.)

Aivan samasta ei silti ole kyse esimerkiksi *Harjukaupungin salakäytävien* työkalukohtauksessa. Kuten alaluvussa 3.3 esitin, eri työkaluja merkitsevät sanat rinnastuvat konkreettisesti kyseisiin objekteihin, vaikka esimerkiksi sana 'saha' ei itse sahalta näytäkään. Tämäkin keino voidaan löytää *Haitekstistä*, jossa tietyt eliöt koostuvat niiden osia merkitsevistä sanoista kuten 'scale' tai 'fin' (ks. Lievonen 2014, 5). Tämän tutkielman kohdeteoksissa ei kirjainten muodostamilla kuvilla leikitellä niin paljon kuin esimerkiksi *Haitekstissä*, mutta typografiset kokeilut ovat olennainen osa kutakin teosta. Tekstinasettelun ja muun painoasun, typografian, muutoksilla vallitseva muotoilu katkaistaan ajoittain muun muassa kurssiivein, lihavoinnein, alaviittein, poikkeavin rivityksin ja suoranaisin kuvin. Paikoin tekstien vallitsevaan tyyliin nähden runsas poikkeavan typografian käyttö kohdeteoksissa nostaakin esiin kysymyksen siitä, mitä lisää esimerkiksi kurssiivit tekstile tuovat. Ikään kuin teksti, eli kirjaimien muodostamien sanojen ja edelleen lauseiden ketjut, ei riittävästi välittäisi haluttua merkitystä. Kursiivin käyttö onkin lihavoinnin ja alleviivauksen ohella tyypillistä haluttaessa korostaa jonkin sanan merkitystä.

Vaikka kurssiivia käytetään kaikissa kohdeteoksissa, esiintyy sitä erityisesti *Harjukaupungin salakäytävissä*. Pitkätkin kursivoidut katkelmat *Elokuvallisesta elämänoppaasta* ja *Maagisesta kaupunkioppaasta* erottavat Kerttu Karan kirjoittamat teokset ja muun tarinan vahvistaen Jääskeläisen teoksen tulkintaa metatekstinä: Karan oppaat ilmenevät teoksina teoksen sisällä. Lisäksi Ollin näkemien elokuvien ja toimittamien tai lukemien kirjojen nimet ja tekstisitaatit on akateemista käytäntöä mukaillen kursivoitu. Samaten Facebook-viestit ja statuspäivitykset on kirjoitettu kurssiivilla. Tässä mielessä romaanissa kurssiivilla erotellaan teoksen niin sanottu leipäteksti ja muu materiaali, Facebook-viestit, statuspäivitykset, kyltit ja kirjelappuset, omiksi tekstin tasoikseen.

Harjukaupungin salakäytävissä teosten nimien ohella kursiivin käyttö liittyy myös esimerkiksi Ollin ajatusten, unien tai muistojen suoraan lainaamiseen. Kaikkia ajatuksia ei kuitenkaan ole

kursivoitu, vaan sellaiset, jotka johdattelevat johonkin tärkeään tapahtumaan, toisin sanoen ennakoivat sitä. Hääpäivänään Olli on lähdössä töistä kotiin, kun hän törmää kollegaansa:

kun Antero huomasi Ollin ovella, hän osoitti nimetöntään ja muodosti huulillaan äänettömän lauseen: *Vie kukkia*. Anteron sormessa ei ollut sormusta. Ollin sormessa oli. Hän muisti pyytäneensä Anterolta muistutusta, kiitti ja sanoi: – Pelastit luultavasti avioliittoni.” (HS 15.)

Paitsi että katkelman lyhyistä välähdyksenomaisesti kuvista koostuva nopea kohtaaminen muistuttaa paikoin esimerkiksi elokuvan *Amélie* (2001) alun nopeista kuvista muodostuvaa kerrontaa, on Anteron äänetön kehoitus verrattavissa Ollin ajatukseen, koska kyseessä on Ollin tulkinta siitä, minkä lauseen Anteron huulet äänettömästi muodostavat. Tosiasiassa Antero saattaa sanoa mitä tahansa muutakin, mutta tilanteen konteksti, Anteron kädenliike ja se, että Olli on pyytänyt työtoveriaan muistuttamaan kukista, saa tämän lukemaan oikeat sanat Anteron huulilta ja muistamaan hääpäivänsä. Elokuvalaisen teoksen kontekstissa voidaan Anteron kursivoitujen sanojen toimivan ennakointina hääpäivälahjojen vaihtamiselle. Olli vie kukkia ja saa vaimoltaan lahjaksi *Elokuvalaisen elämänoppaan*. Kerttu Karan kirjoittama teos toimii romaanissa alkusysäyksenä tarinan tuleville tapahtumille. Toisaalta kursiivin voi tässä yhteydessä liittää myös äänenkäyttöön. Jos tavallisella tekstiasulla ilmaistu kerronta tulkitaan kuin äänenä, korostaa kursiivin käyttö myös muutosta äänessä, tässä tapauksessa sen puutetta: ”muodosti huulillaan äänettömän lauseen”.

Myös Anna-tädin aamiaispöydässä sanoma lause jää roikkumaan ilmaan ja saa hiljaisuuden laskeutumaan pöytäseurueen ylle ennakoiden samalla tulevia tapahtumia:

Karri Kultanen on viime aikoina ollut merkillinen poika. Aamiaispöytä on katettu puutarhaan omenapuiden ja aamukasteisen nurmen keskelle. Olli ja Blomroosit jutustelevat hilpeästi. He odottavat Karrin liittyvän seuraansa, jotta pääsisivät lähtemään tutkimusmatkalle. Nykyään Karria pitää usein odottaa. Kun Anna-täti yhtäkkiä sanoo ääneen sen, minkä Olli on huomannut jo kesän alussa, kaikki lopettavat puhumisen ja Olli kadottaa hilpeytensä. (HS 154.)

Koko luku 20 alkaa kursivoidulla virkkeellä, jota seuraa kuvaus tapahtumapaikasta (aamiaispöytä puutarhassa) ja tilanteesta (hilpeää jutustelua aamiaisen äärellä). Kyseessä ei kuitenkaan ole pelkkä lainaus tädin puheista, vaan merkityksillä ladattu virke, joka ennakoi tulevaan. Kursiivi painottaa virkkeen tärkeyttä ja ikään kuin kehottaa lukijaa laittamaan viestin muistiinsa, sillä ajatusta tarvitaan vielä. Koska kuvaukset Tourulan kesien tapahtumista on sijoitettu takaumin ilmenevinä muistoina aikuisen Ollin tarinan lomaan, toimivat tädin lausumat sanat tiettyyn lapsuuden kesään palaavana muistona, joka aktivoi muutkin tapahtumat Ollin mielessä. Yksi elokuvassa paljon käytetty tapa siirtyä takauman avulla johonkin muistoon on kuvata jotakuta aloittamassa muistelua. Alaluvussa 2.3 jo mainitsin, että elokuvassa esimerkiksi muistoon liittyvään takaumaan voidaan siirtyä ristikuvan avulla. Väreilevä kuva valkokankaalla poikkeaa muista, ei-väreilevistä kuvista ja pieni liike vertautuu epätarkkuuteen. Muistotkaan eivät ole autenttista faktatietoa vaan ne ovat

suodattuneet kertojan tajunnan kautta ja saattaneet muokkautua ajan saatossa. Yllä lainatussa katkelmassa kursivoidun lauseen voikin tulkita kuin tällaisena väreilevänä ristikuvana joka ilmenee tekstin vallitsevasta muodosta poikkeavana typografiana. Kursiivi siirtää ristikuvan lailla kerronnan muisteluun, vaihtaa kohtauksen ja siirtyy yhdestä ajasta toiseen. Kursiivin käytöllä voidaan luoda muistelun vaikutelma muusta tyylistä poikkeamisen ohella myös siksi, että sitä luetaan selvästi normaalia tekstiä hitaammin, eikä sitä ole samalla tavoin miellyttävää lukea kuin muuta tekstiä (ks. Laarni 2002, 137–138). Menneisiin tapahtumiin kohdistuva muistelemisen prosessi ei kuljeta tapahtumia eteenpäin, vaan menee ajassa taaksepäin. Tarinamaailman nykyhetki pysyy siis paikallaan.

Hieman eri tavalla viestin painotus kursiivin avulla toimii *Lasisilmässä*, jossa dialogin keskellä esiintyvät kursiivit ovat lähinnä yhtä lausuttua sanaa painottavassa tehtävässä, minkä voi rinnastaa esimerkiksi intonaatioon puheessa: ”just. Ois aivan *helvetin* luontevaa että ne tietäis toisensa jo jostain” (L 108). Toisin kuin äänettömyyttä ilmaiseva kursiivi aiemmin mainitussa Anteron kommentissa, *Lasisilmässä* kursiivi implikoi nimenomaan ääntä, sen vallitsevasta puheen tyylistä poikkeavaa käyttöä. Sinisalon teoksessa lukujen otsikot (ks. kuvaliite 1), johon on viitattu tässäkin tutkielmassa useamman kerran, puolestaan vievät muotoilullaan lukijan ajatusta elokuva- tai televisiokäsikirjoituksen suuntaan ilmoittamalla, kuten asiaan kuuluu, kuvauspaikan, ajan ja sen, onko kyseessä sisä- vai ulkokuva (INT. / EXT.): ”INT. TARUN KÄMPPIÄ. - - YÖ” (L 289). Tehostekeinot kuten kursiivi, lihavointi ja alleviivaus ovatkin tyypillisesti käytössä juuri otsikoissa (Laarni 2002, 137).

Näkyvin erikoismuotoilu Sinisalon romaanissa ilmenee Ansan kommenteissa, jotka on poikkeuksetta erotettu muusta tekstistä alaviitteiden tavoin (ks. kuvaliite 1). Kommentit ovat melkein aina omana kappaleenaan luvun lopussa, aina suluissa ja pienemmällä kirjasinkoolla kirjoitettuina. Kaikki kolme asiaa, pieni tekstikoko, erillinen kappale ja sulut, pyrkivät tekemään eroa varsinaisen tarinan ja Ansan mielipiteiden välille. Ansan sanat eivät ole samassa tasossa Tarun kertoman tarinan kanssa, vaan ne kommentoivat Tarun kuvailevia tapahtumia ikään kuin ulkopuolelta käsin. Edellisessä pääluvussa analysoin Ansa puolestaan elokuvamaisena voice over -kertojana. Poikkeavalla typografialla alleviivataan Ansan poikkeavaa roolia, sitä ettei kyse ole samalla tavoin luettavasta ja tulkittavasta tekstistä kuin Tarun kerronta.

Multimodaalisen kirjallisuuden alalajeja ovat Alison Gibbonsin (2012a, 426–431) mukaan muun muassa kuvitetut teokset, vanhoille sisällöille uusia merkityksiä antavat muunnellut kirjat ja

kollaasit sekä suuntauksen tyypillisimpänä ilmentymänä konkreettinen tai typografinen fiktio (typographical fiction). Viimeksi mainittu kategoria on tämän tutkielman kontekstissa kiinnostava, sillä kyse on kaunokirjallisuudesta, jossa typografisten muutosten ja sivun valkoisen osan käytön ohella voidaan hyödyntää myös kuvia (mt. 431). Jonkin tietyn henkilön puhe saattaa olla painettu erilaisella kirjasintyypillä ja muuttuva kirjasinkoko voi puolestaan esiintyä tekstin merkitystä korostavassa tehtävässä. Pienikokoinen teksti on Gibbonsin esimerkissä verrannollinen mutinaan tai supinaan, ja suuri teksti rinnastuu vastaavasti koväänisyyteen. Ansan muuta tekstiä pienemmällä painetut kommentit voisi Gibbonsin teoriaa soveltaen tulkita olemaan kuin pieniä kuiskauksia, hiljaisia huomautuksia ja lisäyksiä kerrontaan, eivätkä siksikään tasa-arvoisia kertoja-henkilön Tarun puheen kanssa.

Käsitteistä tapailevien otsikoiden ja Ansan alaviitteiden omaisten kommenttien ohella *Lasisilmässä* hyödynnetään poikkeavaa rivitystä visuaalisena tehokeinona. *Harjukaupungin salakäytävissä* pohdin aikaisemmin etenkin luettelomaisesti esitettyjen työkalujen riviä. Sinisalon teoksessa luettelomaisuus toimii jossain määrin samassa tehtävässä: painottamassa sanotun merkitystä. Toisin kuin esimerkiksi Jääskeläisen teoksen konkreettiset objektit, työkalut, *Lasisilmässä* painotus liittyy usein Tarun kerrontaan.

Timo poikkeaa pöytäni luona ja heittää kasuaalisesti ilmaan kysymyksen Kellarissa poikkeamisesta.

Hän haluaisi jutella.

Oikeasti jutella.

Olisi asiaa.

Puistan päätäni, kauheet työpaineet, tää dialogi pitäis – ja viimeinen edit – ja – (L 295, rivitys alkuperäinen.)

Timon sanat on rivitetty repliikkimaisesti, kuin käsitteistyksestä. Koska kyseessä on kuitenkin epäsuora esitys Timon puheista, eli miehen pyyntö on esitetty Tarun kertomana, painottaa teoksen normista poikkeava rivitys Timon sanoja tärkeinä ja antaa kunkin rivin sisällölle yksittäisten vuorosanojen painon. Todennäköisesti Timo on sanonut muutakin tai ilmoittanut asiansa yhtenä virkkeenä, mutta Taru kokoaa kerronnassaan Timon puheista vain tärkeimmät asiat ja listaa ne allekkain, kunkin pääkohdan omalle rivilleen. Vaikka Tarun työpaineisiin vetoava vastaus Timolle onkin tekaistu, todellisuudessa tämä on ”juuri chattaamassa jonkun selvästi mielipidevaikuttajalta vaikuttavan teinin kanssa” (L 295), voi Tarun vastauksen ”tää dialogi pitäis – ja viimeinen edit –” tulkita viittaavan myös Timon sanoihin. Miehen sanat ovat se dialogi, joka Tarun pitäisi viimeistellä. Virke ei lopu pisteeseen vaan ajatusviivaan, mikä myös kielii siitä, että dialogi on viimeistelemättä ja viimeinen editointikin vielä tekemättä. Tällainen tulkinta tukee tarinan juonta, jossa Taru on sekä saippuasarjan käsitteistyksestä että oman elämänsä pääkirjoittaja, joka voi itse

editoida tapahtumia ja muiden puheita sitä enemmän, mitä pidemmälle tarinassa edetään. Käsikirjoitusmaisuuksien ohella luettelon käyttö on, kuten yllä mainitsin, visuaalinen tehokeino: kieliasultaan poikkeavien ilmaisujen, kuten verbittömien lauseiden käyttö tai yhtäkkinen vähentynyt sanamäärä rivillä, näyttää erilaiselta poiketessaan sivun vallitsevasta tyylistä. Myös lukunopeus muuttuu, mikäli yhdellä rivillä on vain yksi sana. Tekniikkaa voidaan käyttää esimerkiksi simuloimaan liikkeen tuntua, kuten olen alaluvussa 2.3 esittänyt.

Luettelon tehoa hyödynnetään *Kehyksessäkin* useaan otteeseen. Esimerkiksi tietokonepelin pelitilannetta kuvaavassa osassa lyhyet komennot listan muodossa aikaansaavat etenevyyden tuntua ja korostavat liikettä ja järjestelmällisyyttä.

”Moi kaikki. Kuulolla. Kapinallistiimi pitää hallussaan televisiotornia kaupungin keskustassa 20 kilometrin päässä ja käyttää sitä propagandatarkoituksiin. Me vallataan lähetystalo ja tuhoaan radiolaitteistot. Vihollisia on arviolta kaksikymmentä. Kopteri jättää meidät kahden kilometrin päähän kohteesta, ja loppumatka mennään jalkaisin. Lähtöön aikaa kaksi minuuttia. Niin juu, ja nyt on yö, pimeälaitteet ja äänenvaimentimet päälle. Kysytävää? Valmistautukaa!”

Ensimmäinen ase: M16, ok

Äänenvaimentimet: ok

Infrapunatähtäin: ok

Lippaat: 10 x 30

Sivuase: M9A1 pistol, ok

Lähitaisteluase: M9-veitsi

Muoviräjähteet ajastimella: 3

Pimeänäkölaite: ok. OFF

(K 73, rivitys alkuperäinen.)

Kertoja-pelinjohtaja ilmoittaa muille pelaajille tapahtumien kulun ja illan suunnitelman. Tämän jälkeen pelaajien varusteet ja aseet käydään läpi kohta kohdalta. Yllä lainatun tietokonepelin asevalikosta muodostuvan luettelon visuaalisuus mukailee toimintapeleille tyypillistä tapaa esittää pelaajan ominaisuuksia ja tarvikkeita näytöllä. Lukemisen myötä syntyy myös tekstuaalista liikettä. Ensimmäinen ase on M16 ja se valitaan, ”ok”. Sana ’ok’ vertautuu klikkaukseen. Tietokoneen tai pelikonsolin näytöllä tapahtuu visuaalista liikettä, aseiden valinta aikaansaa muutoksen. Ennen sanan ’ok’ lukemista asetta ei ole vielä valittu, mutta silmien liu’uttua sen yli pelaaja on tehnyt valinnan. Lisää liikettä, ja sitä kautta myös visuaalisuutta, synnyttää kohta, jossa pimeänäkölaite valitaan käyttöön ”ok”, ja sen toiminnoksi valitaan pois päällä oleminen ”OFF”. Tilanteen voisi myös kuvailla sanallisesti komentajan monologilla esimerkiksi näin: ”valitkaa ensimmäiseksi aseeksi M16, ottakaa pimeänäkölaite mukaan ja laittakaa se pois päältä”. Tietokonepelimäistä tunnelmaa kuitenkin haetaan visuaalisesti typografian ja lyhyiden komentomaisten sanojen avulla. Pelin ilmiänsä tietokoneen näytöllä imitoiva kappale käyttää typografialla luomiaan keinoja välittääkseen

viestinsä visuaalisesti, muistuttamalla myös ulkoisesti tapaa, jolla varusteet ja aseet tietokonepelissä usein valitaan.

Edellisessä esimerkissä esitellyn tietokonepelin visuaalisen ulkoasun mukailun ohella on syytä tässä yhteydessä mainita *Harjukaupungin Salakäytävissä* olennaisesti näkyvä internetin ja etenkin Facebookin läsnäolo niin juonessa kuin visuaalisesti tekstin tasolla. Koko teos alkaa (teoksen mukaan) Wikipediasta lainatulla Facebookista kertovalla artikkelilla. Myös Ollin liittymisestä Facebookiin edelliskesänä kollegan yllättämänä kerrotaan heti teoksen alussa (HS 9). Tästä eteenpäin sivusto on tärkeässä osassa henkilöhahmojen välisessä kommunikaatiossa. Facebookin järjestelmäviestejä myös siteerataan useassa kohtaa teosta: ”*Kerttu added you as a friend in Facebook. We need to confirm that you know Kerttu in order for you to be friends on Facebook*” (HS 10). Myös teoksen typografiassa on mukailtu Facebookia limittäen sovelluksen visuaalisuutta kerrontaan:

View My Friends (425)

Kerttu Kara.

Olli mietti hetken ja liikkui taas hiirtä.

Send Kerttu A Message.

Napautus. Näytölle tuli viestiruutu. **Send Message.**

To: *Kerttu Kara*

Subject:

Olli pyyhki huuliaan ja kirjoitti:

Subject: Päärynämeikkoselle tytölle.

Message: Hei!

Olli nosti sormet näppäimistöltä ja tuijotti näyttöä pitkään ennen kuin pystyi jatkamaan. (HS 46, rivitys alkuperäinen.)

Tekstin edetessä lukeminen vertautuu, kuten edellä lainatussa *Kehyksen* osassa, linkkien klikkailuun saaden niin ikään aikaan progressiivista, tekstuaalista liikettä. Jokainen lihavoitu kohta johdattaa kuin uuden hiirenklikkauksen myötä syvemmälle Facebook-sivuston syövereihin ja kohti sitä ikkunaa, johon Olli lopulta kirjoittaa viestinsä Kertulle. Lukemisen eteneminen ja fiktiiviset hiiren klikkaukset tuovat tekstiin moniulotteisuutta ja liikettä. Napautus aikaansaa konkreettisesti jotain uutta kaikkien ystävien listasta (View My Friends) Kerttuun ja mahdollisuudesta lähettää tälle viesti (Send Kerttu A Message.) lopulta uuteen viesti-ikkunaan.

Liikkeen tunnun lisäksi Facebookin tekstuaalista ulkoasua imitoiva tekstinasettelu linkittää *Harjukaupungin salakäytävät* teoksen ulkopuoliseen, todelliseen maailmaan. Toinen³⁹ teoksen kahdesta vaihtoehtoisesta lopusta loppuukin tietäväisesti vihjaillen: ”*What's on your mind, Facebook uteli*” (HS, 372). Suuri osa tarinasta tapahtuu Facebook-viestien välityksellä aina Kertun

³⁹ *Blanc*

ja Ollin uudelleentutustumisesta Ainon kidnappaamiseen ja Blomroosien Ollille lähettämiin toimintaohjeisiin. Teoksen lopussa kerronta vuorottelee tarinamaailman nykyhetken ja Kertun Facebook-päivitysten välillä, ja teoksen kulminaatiopiste onkin Kertun odotettu viimeinen päivitys: ”*Kerttu Kara on täydellisen onnellinen*” (HS 365/367)⁴⁰.

Kuten edellä jo hieman esittelin, kohdeteoksissa sanat eivät vain muodosta tekstiä, vaan erilaiset typografiset muotoilut vaikuttavat sen sanomaan myös visuaalisesti. Gibbons (2012a, 420) spekuloi juuri visuaalisuuden aikaansaavan multimodaalisessa kirjallisuudessa tarpeen koetella omia rajojaan. Muun muassa alaviitteet, metakirjoittaminen ja kriittiset, itsetietoiset äänet ovat tyypillisiä multimodaalisen teoksen ontologisen itsemäärittelyn ilmentymiä. Esimerkiksi *Lasisilmän Ansan* kuiskausten ohella on *Kehyksessä*, filosofin päivästä kertovassa osassa, osa kerronnasta on siirretty alaviitteisiin täydentäen ja kommentoiden filosofin ajatuksia (ks. kuvaliite 2).

Osa opiskelijoista raapusteli jotakin vihkoihinsa, niin kuin hän itse oli aikanaan raapustellut: naamoja, ornamentteja, joskus myös muistiinpanoja. Se, että jonkun katse seurasi häntä, ei vielä todistanut, että tuo joku olisi kuunnellut. Se, että joku kuunteli, ei merkinnyt, että tuo joku olisi ymmärtänyt.¹
[...]

¹ Ymmärtämisen keskeisin ehto olisi, että kuulija ja puhuja ajattelevat edes samaa asiaa. Tätä ei voinut koskaan ottaa itsestäänselvyytenä, sillä sanat merkitsivät eri ihmisille eri asioita. (K 109.)

Typografinen muutos teoksen vallitsevassa tyyliässä yhdistää tässä yhteydessä osan päähenkilön, filosofian professorin, ja akateemiselle tekstille tyypillisen kirjallisen elementin, alaviitteen, visuaalisesti toisiinsa. Sen lisäksi, että filosofin akateemisuus käy ilmi siitä, miten tämä luennoi säännöllisesti yliopisto-opiskelijoille (ks. esim. K 108) tai että tämä tekee filosofista tutkimusta (ks. K 113), korostavat typografiset ratkaisut asiaa entisestään. Lisäksi osassa alaviitettä käytetään kuin akateemisessa tutkielmassa ikään: antamassa lähde- tai lisätietoja tai perustelemassa väitettä. Brusila (2002, 84) siteeraa Katie Salenia (2000) todetessaan typografian mahdollistavan paitsi etnisten ja sosiaalisten eroavaisuuksien merkitsemisen, myös visuaaliset murteet sekä digitaalisen ajan uudenlaiset kerronnat. Juuri kahta viimeistä kohdeteoksissa on havaittavissa: typografian avulla kurotetaan kohti toisen mediumin, tässä tapauksessa elokuvan, kerrontaa. Niin filosofin alaviitteistä löytyvien täydennysten kuin *Lasisilmän Ansan* tulkitseminen voice over -kertojana, kytkee typografian ja visuaalisen efektin tavoittelun toisiinsa.

Kehyksessä vaihtelevat kirjasin- ja kirjoitustyyliä korostavat osien keskinäistä erilaisuutta, ajan, paikan, tilanteiden ja tekstilajin täyttää vaihtuvuutta ja alleviivaavat tietyn osan teemaa tai tunnelmaa. Katolisesta papista kertovassa osassa, pappi Mike Cesar kertoo jesuiittaopinnoistaan. Sen sijaan, että pappi vain kertoisi tuijottaneensa hepreankielistä tekstiä intensiivisesti oppiakseen

⁴⁰ Vaihtoehtoisessa versiossa *Rouge* saman päivityksen lopussa on vielä huutomerkki.

sen ulkoa koetta varten, näytetään tämän näkemä teksti konkreettisesti.

Noiden kahden tunnin ajan sapluunaan leikatut Raamatun lauseet häikäisivät kirkkaina ja muuttumattomana silmien edessä ja polttivat itsensä verkkokalvoilleni: [...] Jälkikuvat kestäisivät niin pitkään, että voisin lukea niitä tentin ajan ja läpäisisin kokeen. (K 54–55.)

Sanaa 'verkkokalvoilleni' seuraa noin puoli sivua hepreankielistä tekstiä (ks. kuvaliite 4a). Kuvan palaessa Miken verkkokalvoille näytetään jälkikuvat ja samalla *Raamatun* lauseista muodostuva viesti myös lukijalle (K 56, ks. kuvaliite 4b). Asiaa ei vain kerrota, se myös näytetään. Kyseisessä teoksen osassa tarinan visualisoiminen hepreankielisellä tekstillä tukee tarinaa. Papin kuvaus siitä, miten hän tuijotti tekstiä "herkeämättä kahden tuskallisen tunnin ajan. Liikkumatta, hievahtamatta. Silmiin[i] sattui, sarveiskalvot kuivuivat " (K 54), ja miten teksti lopulta poltti itsensä tämän verkkokalvoille, konkretisoituu sillä, että se näytetään myös teoksen sivuilla. Lukijallakin on näin mahdollisuus "polittaa teksti verkkokalvoilleen". Suomenkielisen teoksen lukijan tuskin oletetaan osaavan lukea hepreaa, joten siltä osin kyseinen tekstikatkelma palvelee teoksessa nimenomaan visuaalisessa, ei tekstuaalisessa tehtävässä. Lisäksi jälkikuvien muodostama viesti on hepreankielisten kirjainten ohella myös kirjoitettu auki: "näköhäiriöni olikin viesti! *Ehje ašer ehje*. Sen lauseen tunnistin ilman kielipäätäkin. *Minä olen, mikä minä olen*. [...] Se oli Jumalan puhetta" (K 56).

Kehyksessä jokainen osa on oma, itsenäinen maailmansa, jonka omintakeisuutta ja eroa muihin korostetaan visuaalisesti typografian keinoin. Toisaalta mukaillaan elokuvan käsikirjoitusta (K 13) tai luodaan tunnelmaa esimerkiksi kielikuva- ja äänirunoperformanssista (K 150), toisaalta vaikkapa sanomalehtiartikkelista, kuten seuraavassa esimerkissä. Mielisairaalassa bisneksiään hoiteleva liikemies Ropponen on saanut järjestettyä asiansa niin, että pääsee laitoksestakin käsin lukemaan päivän lehdet.

Eräänä päivänä lehdessä oli kirjoitus, joka teki Ropponen tyytyväiseksi. Uutinen sinänsä ei ollut hyvä tai mukava, mutta se, mitä rivien välistä voi lukea, ilahdutti:

POLIISI TELOITTI RIKOLLISIA KALIFORNIASSA

Kaliforniassa poliisiviranomainen ryhtyi koviin otteisiin huumorikollisuutta vastaan. [...] (K 138, rivitys alkuperäinen.)

Sanomalehtiotsikon kirjoittaminen isoin kirjaimin ja tekstin jatkuminen kursiivilla, vahvistaa lukijan ymmärrystä siitä, että isoin kirjaimin kirjoitetun, sivulla keskitetyn otsikon alta todella alkaa sanomalehtiartikkeli, vaikka asia on jo aluksi sanoin todettu. Muutokset typografiassa korostavat visuaalisesti teoksen osien ja eri tekstilajien vaihdoksia esimerkiksi niin sanotusta tavallisesta kerronnasta sanomalehtiartikkeliin tai artikkelista kohtausmaiseen dialogiin, jota Ropposen lukemaa

artikkeliä seuraava osa, alaluvussakin 2.1 käsitelty sanomalehtitoimituksen palaveri (K 139–142), edustaa. Teosten ulkoasulliset ratkaisut on tarkoitettu nimenomaan silmin havaittaviksi, esimerkiksi äänikirjana kursiiivia tai alleviivausta ei voisi havainnoida, vaan muutokset olisi tehtävä vaikka erilaisin äänenpainoin.

Kohdeteoksista etenkin *Kehykseen* ja *Lasisilmään* voi toisaalta soveltaa jossain määrin myös toista Gibbonsin esittelemää (2012a, 426) multimodaalisuuden alalajia, kuvitettujen teosten (illustrated works) kategoriaa. Jotta kuvitettu teos voisi olla multimodaalinen, on teoksessa olevien kuvien oltava tiiviisti kerrontaan kudottuja. Joko kertoja esittelee konkreettisia kuvia tai sitten niitä kuvataan toistuvasti ekfrasiksen keinoin. Esimerkiksi *Kehyksessä* jesuiittapappi Miken näkemä kuva näytetään konkreettisesti lukijalle, ja *Lasisilmässä* puolestaan kuvaillaan televisiosarjan kohtauksia ekfrasiksen avulla, kuten olen alaluvussa 3.2 osoittanut. Tässä yhteydessä kallistun myös varovaisesti tulkitsemaan *Himokoneen* eri osia jakavat konkreettiset taustakuvat multimodaalisen kuvitetun teoksen elementteinä. Kyseessä on neljään osaan jaettu novellikokoelma, jonka jokainen osa (Suojaviiva, Kuollut kulma, Klaffivirhe ja Ristikuva) alkaa pysäytyskuvana vanhoista elokuvafilmeistä tutusta alkunauhasta, jossa juokseva numerointi yleensä kahdeksasta alaspäin aina kahteen saakka toimii lähtölaskentana elokuvan alkamiselle (ks. kuvaliite 3)⁴¹. Jokaisessa pysäytyskuvassa on eri numero, osien järjestysluku yhdestä neljään. Yleensä ottaen kuvat kaunokirjallisessa teoksessa voi Genetten (1997, 3) termein lukea myös peritekstinä, sellaisena varsinaista tekstiä välittömästi ympäröivänä materiaalina joka vaikuttaa tekstin tulkintaan.⁴² Peritekstit ovat siis kaikkea välittömästi varsinaiseen tekstiin liittyvää, mutta kuitenkin tekstin suhteen toisarvoista materiaalia, jota edustavat muun muassa otsikot, väliotsikot, kuvitukset, alkusanat, huomautukset, takakansitekstit, kirjan kannet ja niin edelleen. *Himokoneen* kuvilla ja sitaateilla on kuitenkin teoksen sisällöllisesti tekstin ulkopuolelle jäävää peritekstiä merkityksellisempi tehtävä, mitä analysoin seuraavaksi.

Aron teoksen pysäytyskuvien juokseva numerointi on paitsi etenevyyden indikaattori, ja sitä kautta tekstuaalista liikettä, myös eräänlaista takaperoista lähtölaskentaa. Perinteisesti alkunauhassa numerointi kulkee isommasta pienempään. *Himokoneessa* numerot etenevät järjestyksessä yhdestä

⁴¹ Vetofilmin tai alkunauhan (leader tai leader tape) tarkoitus vanhoissa filmikeloissa oli auttaa projektorinkäyttäjää ilmoittamalla sekunnin tarkkuudella ajan varsinaisen elokuvan alkamiseen. (ks. esim. Juntunen 1997, 113)

⁴² Yläkäsite tällaiselle varsinaista tekstin ymmärtämistä säätelevälle aputekstille on nimeltään 'parateksti', minkä Genette jakaa alakäsitteisiin 'periteksti' ja 'epiteksti'. Periteksti tarkoittaa kaikkea tekstiä välittömästi ympäröivää tekstimateriaalia kuten otsikoita, kirjailijan esipuhetta, huomautuksia ja takakansitekstiä. Epiteksti puolestaan viittaa etäisempään ainekseen kuten teoksesta tehtyihin, luonnoksiin ja muistiinpanoihin, teoksesta tehtyihin arvosteluihin ja haastatteluihin. (ks. Genette 1997, 5)

neljään numeroiden näin teoksen eri osat. Kun elokuva alkaa siitä, että alkunauhan numerot loppuvat, loppuu Aron teos suurimpaan numeroon, lähtölaskennan alkuun. Toisaalta osien nimiä kuvaavat Samuel L. Brimstone -nimisen henkilön sitaatit luovat uhkaavalla sävyllään vääjäämättömyyden tuntua ja johdattelevat kohti loppua: ”seuraukset ovat tuhoisat” (H 9), ”[...] ei seuraa mitään hyvää” (H 43), ” [...] jäänyt tekijänsä viimeiseksi” (81) ja ”usein edes ristikuva ei kuitenkaan auta” (H 107). Lisäksi pysäytyskuvat kytkevät novellit ja elokuvan vielä vahvemmin toisiinsa ja antavat lukijalle työkaluja teoksen lukemiseen pitkin teosta selittäen osien nimien mukaisia elokuvateknisiä termejä.

RISTIKUVASSA

ensimmäinen kuva himmenee ja häipyä taustalle samalla, kun toinen kuva ilmestyy. Joskus ristikuvaa käytetään antamaan määrättyä tunnelmaa: viivytystä, mennyttä aikaa tai romantiikkaa. Jos kuvat eivät sovi peräkkäin, ristikuva lievittää leikkauksen shokkia. Usein edes ristikuva ei kuitenkaan auta.

— Samuel L. Brimstone
ELOKUVAN PERUSKÄSITTEITÄ
{Peasenhall Printing House 1956}
(H 107, rivitys alkuperäinen.)

Poikkeavaa on isojen kirjainten ja tekstin taustalla näkyvän pysäytyskuvan ohella myös teoksen vallitsevaan tyyliin nähden poikkeuksellinen, keskitetty rivitys. Lisäksi negatiivisella tunnelmalla sävytetty termin ”selitys” kussakin pysäytyskuvassa antaa jossain määrin valheellisen kuvan esimerkiksi ristikuvan käytöstä elokuvassa, mitä negatiivin omainen mustavalkokuva myös tukee. Negatiivi voi viitata yhtäältä asian negatiiviseen kääntöpuoleen, toisaalta selityksen kuvainnolliseen mustavalkoisuuteen. Tummiin sävyjen ja uhkaavan tekstin viestimän synkkyuden voi tulkita pessimistisen ironisena, itsetiedostavana kommenttina, joka on suunnattu koskemaan teosta itseään. Painettu kirja ei ole tai voi olla elokuva, vaikka ensimmäinen jälkimmäisen keinoilla leikittelisikin: ”usein edes ristikuva ei kuitenkaan auta”. Toisin sanoen teoksesta välittyy itsetietoisuus novelleissa käytetyistä elokuvallisista keinoista, mutta myös niiden heikkouksista, mikä on ilmaistu ironian avulla.

Himokone alkaa ja loppuu Samuel L. Brimstonen sitaateilla, jotka omalta osaltaan selittävät teosta. Teoksen aloittava lainaus pohjustaa sitä, mihin lukijan tulisi teoksessa tekstuaalinen katseensa kohdistaa.

”Olemme sitä mitä katsomme. Tulemme pimeästä ja pimeään menemme, ja siinä välissä istumme pimeässä oppimassa mitä haluta ja mitä pelätä. Himokone ei anna, se vain näyttää. Siksi sitä on niin vaikea vastustaa”

—Samuel L. Brimstone *Cahiers du Cinéma*
haastattelussa syyskuussa 2011

(H 5, rivitys alkuperäinen.)

Sitaatti rinnastaa lukemisen ja elokuvan katsomisen. Kuten filmiprojektori, eli himokone, myös Aron novellit, kirjallisen himokoneen tuotokset, näyttävät ”mitä haluta ja mitä pelätä”. Halu tai pelko ovat osana jokaista novellia. Novellissa ”Tappajahai” kertoja haluaa ja hakee hyväksyntää ja jopa rakkautta, mutta kohtaa vain pelkoa ja inhoa. Myös novellissa ”Fight Club” päähenkilö, esikoisrunoilija Karoliina Järvi, haluaa niin ikään hyväksyntää ja arvostusta työstään, ja pelkää yhtä lailla torjutuksi tulemistä. Eri osien selittävät ”kuvatekstit” tai ”tekstitykset” muistuttavat halun ja pelon dikotomiasta kertomalla sen, miten kutakin elokuvatekniikkaa tulisi käyttää onnistuneen, halutun, lopputuloksen saamiseksi. Lisäksi ne ilmaisevat myös sen, mihin virheet voivat johtaa. Kuvien lukeminen osana multimodaalisena teosta tukee tulkintaa, jossa pysäytyskuvat Aron teoksessa ovat täynnä elokuvallista kerronnallista potentiaalia eli yhtä olennainen osa teosta kuin novellitkin.

Genetten mukaan para- ja peritekstien tehtävänä on tuoda esille varsinaista tekstiä, tukea sitä, eikä lukijan voi automaattisesti olettaa lukevan niitä. Kuitenkin lukija saa tekstistä enemmän irti myös ympäröiviä paratekstejä lukemalla. (Genette 1997, 1–4) *Himokoneessa* osien nimiä ja nimen selitystä kuvaavalla, pysäytyskuvaa esittävällä sivulla on kuitenkin tekstiin itseensä liittyvä kirjallisen tehtävä, joka on niin merkittävässä roolissa teoksen tulkinnassa elokuvallisena tai visuaalisena teoksena, ettei pelkkä välikuvien peritekstuaalinen määrittely välttämättä tee sille täysin oikeutta. Gibbonsin multimodaalisuus, jonka mukaan teoksen graafiset elementit ovat osa teoksen sisältöä, eivätkä tekstin ulkopuolista materiaalia, sopii tässä yhteydessä teokseen paremmin. Vertailun vuoksi mainittakoon, että *Harjukaupungin salakäytävien* eri osat on niin ikään ilmoitettu omilla, osien järjestysluvun ilmoittavalla välisivullaan, jossa pientä, vinjetin omaista kuvaa lukuun ottamatta ei kuitenkaan ole muuta kuvitusta (ks. kuvaliite 5). Tällaisen otsikkomaisen tekstin- ja sivunasettelun tehtävä ei sen sijaan vaikuttaisi olevan juurikaan muu kuin informatiivinen: sivu ilmoittaa uuden osan alkamisesta ja siten auttaa lukijaa jäsentämään teosta ja jakamaan sen myös mielessään eri osiin. Jääskeläisen romaanin osia otsikoivat sivut ovatkin oiva esimerkki siitä, mitä Genetten peritekstillä voidaan tarkoittaa.⁴³

Lievosen pro gradu -tutkielmasta (2014, 17) saa sellaisen käsityksen, että visuaalinen viittaavuus olisi luonnollista viittauskohteen ollessa visuaalinen, kuten juuri elokuva. Tietyissä mielessä asia

⁴³ Kuitenkin, kuten Genette (1997 3–4) itsekkin huomauttaa, on peritekstin käsite muuttuva ja voi vaihdella paljonkin ajasta, paikasta ja kontekstista riippuen. Sittemmin Genetten tutkimusta on kritisoitu muun muassa liian yhtenäistävänä (ks. Pihlajamäki 2010, 15). Myöhemmässä tutkimuksessa peritekstin käsitettä onkin tarkennettu ja laajennettu. Esimerkiksi Mirva Pihlajamäen pro gradu -tutkielmassa (2010) peritekstien käyttöä ja tulkintamahdollisuuksia käydään läpi useammasta eri näkökulmasta.

voikin olla niin, miksipä ei viitattaisi visuaaliseen visuaalisesti, esimerkiksi *Tappajahai* -elokuvaan grafopoettisin hain kuvin. Kuten ekfrasis -alaluvussa kuitenkin totesin, on visuaalisen kuvaaminen sanallisesti myös oma tehokeinonsa, joka on monimutkaisuutensa ja oman mediuminsa rajojen ylittämisen vuoksi mielestäni kiinnostavampi kuin kuvaan viittaaminen kuvalla. Tähän ajatukseen mielestäni perustuvat myös kohdeteosten typografiset valinnat. *Harjukaupungin salakäytävien* työkalukohtauksessa visuaalisen vaikutelman aikaansaamiseksi riittää yhden sanan jättäminen yhdelle riville, ja esineistä muodostetun listan muodostaminen. Ei ole tarvetta korvata sanoja esimerkiksi allekkain asetetulla kuvilla sahasta, taltasta ja hohtimista. Vaikka typografialla leikittely ei ole kohdeteosteni kaikkein dominoivin ominaisuus, en kuitenkaan ole esimerkiksi kursiivien huomiota herättävän runsaan käytön vuoksi voinut jättää asiaa täysin sivuuttamatta.

Kuten tässä alaluvussa olen osoittanut, normista poikkeavilla tekstin esitysasun muutoksilla on kohdeteoksissani yhtenevä tehtävä. Kussakin teoksessa typografiset muutokset pyrkivät korostamaan tekstin sanomassa jotakin, ilman että asiaa tarvitsee erikseen sanallisesti selittää. Typografiaa käytetään korostamassa tekstin sanomaa visuaalisesti, mutta myös painottamaan intonaatiota, kuten esimerkiksi *Lasisilmässä*. Toisaalta Sinisalon teoksessa Ansan kommenttien erottaminen omaksi kappaleekseen ja kommenttien puristaminen vielä sulkuihin tekee visuaalisen eron muun teoksen tekstin kanssa. *Harjukaupungin salakäytävissä* kursiivi toimii muun muassa visuaalisena merkinä ajan ja paikan muutoksesta sekä kerronnan eri tasoista, minkä lisäksi se vertautuu elokuvien takaumissa tyypillisesti käytettyyn väreilevään kuvaan. Kuten väreilevää kuvaa on vähemmän miellyttävää katsoa, on kursiivia myös tavallista tekstiä rasittavampaa lukea. Luettelomaisuudella puolestaan on sekä sanoja painottava, että niiden fyysistä olomuotoa korostava tehtävä. Yksi sana muuttuu vertauskuvaksi omasta merkityksestään. Esimerkiksi sana 'saha' rinnastuu fyysiseen objektiin, sahaan. *Kehyksessä* tietokonepelissä pelaajat valmistautuvat taisteluun: varusteiden tarkistamisen ja aseiden valitsemiseen kulutettu aika ja toiminnan järjestys sekä järjestelmällisyys on kuvattu luettelona, vailla lauseopin vaatimaa rakennetta. *Harjukaupungin salakäytävissä* Facebookia mukaileva typografia ja linkkien klikkaamiseen vertautuvat sanat lisäävät tekstiin liikkeen ja visuaalisuuden tuntua, minkä lisäksi Facebook linkittää teoksessa fiktion ja toden toisiinsa. Toisaalla jesuiittapapin näkemä heprean kielen kirjaimista muodostama kuva näytetään lukijalle kokonaisuudessaan, mikä antaa tällekin mahdollisuuden kokea samat jälkikuvat ja kirjaimia herkeämättä tuijottavan papin tuska ja silmien polte.

Kohdeteoksissani vallitsevasta tyylistä poikkeavan tekstuaalisen ulkoasun käyttöä yhdistää teoksen tulkinnan kannalta olennaisten seikkojen ilmaiseminen paitsi sanallisesti, myös visuaalisesti.

Typografisilla muutoksilla painotetaan eroa eri kerronnan tasojen, aikamuotojen, tekstityyppien, sekä kertojien välillä. Itsenäisistä osista koostuvassa *Kehyksessä* vaihtelevilla tekstuaalisilla esitysasuuilla leikitellään enemmän kuin muissa tutkimuksen kohteena olevissa teoksissa. Teoksessa typografiaa hyödynnetään etenkin tavoiteltaessa visuaalisesti eri tekstilajien, kuten tietokonepelin, uutistekstin tai elokuvakäsikirjoituksen tunnelmaa. Vaikka kursiiivia käytetään runsaasti kaikissa kohdeteoksissani, varsinkin *Harjukaupungin salakäytävissä* sillä erotellaan tekstistä eri tasoja, ja toisaalta kurotetaan fiktiivisestä tekstistä kohti todellista maailmaa. Kursiivin käyttö toimii yhtenä kahden eri tason väliä merkitseväenä rajapintana. Eri tasojen välisiä ääniä ja niiden harmonista yhteissointia käsittelenkin seuraavassa alaluvussa.

4.2 Intertekstuaalisuus ja polyfonia

Musiikin teoriasta nimensä saaneella käsitteellä 'polyfonia', moniäänisyys, kirjallisuustieteilijä Mihail Bahtin (1991, 20, 33, 42) tarkoittaa romaanin kontekstissa ennen kaikkea sitä, että itsenäiset, eri tyyliiset, mutta tasa-arvoiset, toisiinsa sulautumattomat äänet ja monitasoiset tietoisuudet muodostavat yhden eheän kokonaisuuden. Olennaista on se, että kukin äänistä on uniikki. Alun perin dialogismista lähtöisin oleva polyfonia on teoksen rakentumista monista keskenään vuoropuhelua käyvistä tai ristiriidassa olevista äänistä ja ideologioista. Myöhemmän tulkinnan (ks. esim. Haastrup 1998, 108) mukaan se on kerronnassa ylipäättään ilmenevää moniäänisyyttä, jossa eri äänet, kuten yhden tai useamman kertojan sekä henkilöhahmojen ja näiden eri tajuntojen äänet, liittyvät toisiinsa samanaikaisesti luoden polyfonisen kokonaisuuden. Polyfonia on eri tietoisuuksien vuorovaikutusta ja riippuvuutta toisistaan (Bahtin 1991, 62), siis ”eri ääniä jotka laulavat samasta teemasta” (mt. 71).

Toisaalta polyfonian voi myös nähdä siten, että samaa asiaa tarkastellaan useasta eri näkökulmasta (Kaukoniemi 2012, 30). *Harjukaupungin salakäytävissä* sama tarina tai muisto Ollin ja Blomroosien nuoruuden seikkailuista ja Karrin muuttuminen Kertuksi kerrotaan kolmesta eri näkökulmasta: Ollin, Blomroosin sisarusten ja Kertun. *Kehyksessä* puolestaan jotkut osista liittyvät toisiinsa juurikin siten, että sama tilanne tai asia nähdään eri henkilöiden näkökulmasta. Metsästä ihmisten ilmoille päätnyt peikkotyttö Talia vertaa nuorten miesten nyrkkeilyottelua luonnon parissa oppimaansa. Arassa nuorukaisessa ja tämän uhkaavassa vastustajassa on jotain luonnonvastaista. ”Miksi jänis nousi kehään ketun kanssa?” (K 168) Arka nuorukainen,

nyrkkeilykehään joutunut Alphonse Bretonel, nyrkkeilee pakon edessä välttääkseen isänsä vihan: ”ei hän ollut halunnut lyödä tai tulla lyödyksi, eikä hän halunnut kipua. Hän vain pelkäsi [...]” (K 196). Isä taas haluaa välttää sen, että hänen pojastaan tulisi heikko ja muiden kaltoin kohteleva, kuten hän itse lapsena, ja kokee väkivallan ratkaisuksi väkivaltaan: ”jos sä et hakkaa sitä, se hakkaa sut!” (K 169) Sama tilanne, nyrkkeilyottelu, nähdään Talian, Alphonsen ja tämän isän silmin, ja siten myös eri näkökulmista. Osasta ei käy suoraan ilmi, onko isä juuri kyseisessä ottelussa mukana, mutta vaikka isä ei olisikaan fyysisesti läsnä, on hän silti paikalla Alphonsen mielessä pakottaen pojan kehään ja tunkeutuneena tämän ajatuksiin uhkaa lastaan vihalla ja väkivallalla.

Edellä olevissa esimerkeissä polyfonisuus ilmenee tekstin sisäisessä maailmassa. Moniäänisyys voi kuitenkin heijastella myös aikakautensa ristiriitaisuutta ja teoksen ulkopuolisia ideologioita (ks. Bahtin 1991, 50). Tällainen laaja monitulkintaisuus saattaa olla syynä siihen, että Bahtinin polyfonia on sittemmin kietoutunut monissa tulkinnoissa intertekstuaalisuuden käsitteeseen (Stam 2005a, 27). Genette yhdistelee Kristevan 'intertekstuaalisuutta' bahtinilaiseen polyfoniaan luoden uusia konsepteja kuten transtekstuaalisuuden lukuisine alalajeineen. Käytännössä kyse on siis tekstienvälisyydestä laajasti ymmärrettynä. Rimmon-Kenan (1991, 147–148) tulkitsee Bahtinin teoriaa puhuessaan teoksen sisällä kaikuviin ääniin viittavasta 'intratekstuaalisuuden' käsitteestä sekä teoksen ulkopuolelle kurottavasta intertekstuaalisuudesta. Rimmon-Kenaninkin mukaan tekstissä voi esiintyä useita ääniä, minkä lisäksi se integroi myös aiempaa jo olemassa olevaa diskurssia, jonka lähteenä voivat olla joko muut kirjalliset tekstit tai kulttuurin ja kielen ilmentymät. Kyse ei kuitenkaan ole jo aiemmin mainitusta Taranovskin subtekstistä, joka taas toimii intertekstuaalisten viittausten alkulähteenä.

Polyfonian ja intertekstuaalisuuden käsitteitä pidetään hyödyllisinä työkaluina elokuvan ja etenkin adaptaation tutkimuksessa (Stam 2005a, 26). Helle Kannik Hastrupin artikkelissa ”Cinematic Intertextuality – in Polyphonic Style” (1998) esitetään bahtinilaisen polyfonian toimivan yhtenä elokuvan itsetiedostavana tyylikeinona, diskurssina, joka ilmaisee ja korostaa audiovisuaalisen esityksen asemaa todellisuuden representaationa, ja siten fiktiona, ja on moniäänistä viittaamalla useita kertoja tai tyyliinsä puolesta kauttaaltaan muihin teksteihin. Hyödynnän analyysissäni Hastrupin määritelmää elokuvallisesta polyfoniasta, sillä se on pelkkää intertekstuaalisuutta rajatumpi käsite, vaikkakin Hastrupin artikkelissa se on erityisesti elokuvaan sovellettu. Katson asiaa siis toisesta suunnasta: en viittauksina elokuvasta kirjallisuuteen vain kirjallisuudesta kohti elokuvaa. Vaikka Hastrupin analyysi koskeekin elokuvaa, sovellan artikkelissa esitettyjä ajatuksia elokuvallisiksi määrittelemiini kohdeteoksiini, joissa kerronnan tavoilla pyritään, kuten

tutkielmassani monessa kohtaa osoitan, hyödyntämään elokuvakerronnan tekniikoita.

Kohdeteoksista etenkin *Lasisilmä* ja *Harjukaupungin salakäytävät* sukkuloivat useamman maailman välillä. *Lasisilmässä* Tarun todellisuus ja saippuasarjan tapahtumat sekoittuvat. *Harjukaupungin salakäytävissä* esiintyy rinnakkain useampia todellisuuksia. Yhtäältä kuvataan keski-ikäisen Ollin arkea Jyväskylässä, toisaalta kerronta koskee myös lapsi-Ollin hieman yliluonnollisiltakin vaikuttavia seikkailuja kaupungin alla risteilevissä kummallisissa salakäytävissä, jotka vielä sekoittuvat Ollin uniin ja muistoihin. Teoksessa muistot vaikuttavat myös konkreettisesti nykyhetkeen: esimerkiksi vastikään tuttavuutensa Ollin kanssa uusinut Kerttu uhkaa lähteä pois ja katkaista kaikki yhteydet mieheen, jos tämä ei muista erästä tiettyä tapausta parin nuoruudesta, jolloin Olli oppi mitä jätetörmä nainen aina haluaa (HS 195). Vielä yhden lisätason tarinamaailmaan tuovat Facebookissa käydyt keskustelut ja yhteisöpalvelussa julkaistut statuspäivitykset, joiden kautta Olli saa sekä tietoa kidnapatun vaimonsa kuulumisista että Kertun ajatuksista ja mielialoista, joihin hänen on pyrittävä vaikuttamaan saadakseen vaimonsa ja lapsensa takaisin: ”tehtävä: Tee hänet täydellisen onnelliseksi. Aikaa ensilumeen saakka. Silloin perheesi pääsee kotiin, mutta vain, jos tehtävä on suoritettu” (HS 268). Blomrooseille ei riitä, että Kerttu on fyysisessä todellisuudessa ”täydellisen onnellinen” vaan, kuten teoksen lopulla käy ilmi, vasta kun tieto on julkaistu Facebookissa ja siten kaikkien nähtävillä, on Ollin tehtävä suoritettu.

Facebookista löytyy Kerttu Karan profiilin ohella myös Ollin vuosikymmeniä sitten kadonneen lapsuudenystävän, Karri Kultasen profiili. Tarinan edetessä käy ilmi hermafrodiittina syntyneen Karrin muuttuneen vähitellen Kertuksi, joten kyse on oikeastaan kahdesta eri henkilöstä samassa kehossa. Saman henkilön äänet jakautuvat useaan suuntaan moniääniseksi kokonaisuudeksi. Asiat alkavat muuttua Tourulan Viisikon seitsemäntenä kesänä Ollin kohdatessa Kertun ensimmäisen kerran salakäytävän hämmentävässä hämärässä:

Karri jää oviaukolle.
Sitten hän kysyy: – Näetkö sinä hänet?
Olli ei ymmärrä. – Kuka täällä muka on? hän kysyy huvittuneena.
Vastaus viipyy niin kauan että hän ehtii jo ajatella Karriin lähteneen ja jättäneen hänet yksin.
– Näetkö sinä tytön? Katso tyttöä.
– Täällä on pimeää, Olli vastustelee. – En minä näe ketään.
– Keskity katsomaan niin näet, Karri kuiskaa.
[...]
Olli avaa silmät niin ammolleen kuin pystyy. Pimeys on täällä syvempää kuin muualla salakäytävissä. Sitten valohiukkaset tulevat. Ne alkavat kerääntyä yhteen ja hän tosiaan näkee jotain.

Hiukset.
 Kiharaiset tytönhiukset.
 Kullanväriset.
 Olli ojentaa käden valohiukkasia kohti ja kiskaisee sen säpsähtäen pois tuntiessaan hiussuortuvat.
 – Ja huulet, Karrin ääni jatkaa jännittyneenä henkäyk-
 senä. – Näetkös nekin? Punaiset huulet. Pehmeät ja kaare-
 vat. Huomaatkos kuinka ne hymyilevät sinulle...
 [...]
 – Ja silmät, Olli... Millaiset silmät tytöllä on?
 Olli kohtaa vieraan katseen.
 – Siniset, hän sanoo vapisten. – Tai ei, vihreät. En tiedä.
 Niistä tulee mieleen meri.
 Nyt häntä pelottaa.
 – Onko tytöllä sinusta kauniit silmät? Karri kysyy.
 Olli kuiskaa, että on.
 Hän tuijottaa yhä vihreisiin sil-
 miin. Sitten katse palaa pimeään, mistä nousikin. Kuuluu
 rapinaa ja kahahduksia. Joku tai jokin liikkuu pimeässä.
 – Entä minun ääneni?
 Ääni on pehmeä ja sointuva. Se kuuluu tytölle, jonka
 hän näki äsken.
 – Pidätkö sinä äänestäni?
 Olli ei pysty puhumaan.
 – Pidätkö sinä *minusta*?
 Ollin sydän takoo. – Missä Karri on? hän kysyy.
 – Meni pois, tyttö sanoo huvittuneelta kuulostaen.
 Olli tuntee kosketuksen poskellaan.
 Tyttö hyväilee häntä.
 – Pois?
 [...]
 – Niin, tyttö kuiskaa riemukkaasti ja suutelee Ollin pos-
 kea. – Se onneton poikaparka vihdoon jätti meidät kahden
 eikä palaa enää koskaan. (HS 177–179, rivitys alkuperäinen.)

Salakäytävässä tapahtuu siirtymä Karrista Kertuksi. Hetken ajan hahmojen olemisen tasot sekoittuvat Karrin ja Kertun ollessa salakäytävissä joko yhtä aikaa tai vuorotellen. Vaikka Olli on jo nähnyt ”kiharaiset tytönhiukset”, kuulee hän edelleen Karrin äänen ” – ja silmät, Olli... Millaiset silmät tytöllä on?”. Sitten Karri on mennyt pois, ja jäljelle jää vain Kerttu. Vaikka Karrin ja Kertun sanat vuorottelevat eivätkä sekoitu toisiinsa, on Ollin edessä pimeässä silti kaksi hahmoa, kaksi ääntä samanaikaisesti. Kertussa ja Karrissa ikään kuin samalla yhtä aikaa ja vuorotellen näkyvää kuvaa voi lukea myös kuin elokuvan rinnakkaisleikkauksena, jonka perinteinen tehtävä on jännityksen tiivistyminen. Tällainen montaasitekniikka luo katkelmassa fragmentaarisuutta ja siten moniäänistä kokonaisuutta. Fragmentoitunut kerronta ja ajan representaatio liittyvät olennaisesti myös visuaalisuuteen, minkä Kaipiainenkin (2006, 77) huomauttaa analysoidessaan Virginia Woolfin käyttämien kerronnan tekniikoita. Woolfille montaasi on tärkeässä roolissa tunteiden ja tajunnan kuvauksessa sekä teoksen visuaalisuuden lisäämisessä (mp.).

Vaikka Jääskeläisen romaanissa annetaan ymmärtää Karrin lähteneen lopullisesti jo lasten viimeisen

salakäytäväretkien jälkeen, on internetistä kuitenkin löydettävissä tämän Facebook-profiili vuosikymmeniä myöhemmin. Karrin läsnäolo Facebookin kautta tuo yhden lisä-äänien myös Kertun hahmoon, jonka sisimmässä elää vielä pieni pala Karria, vaikka fyysisesti tätä ei enää olekaan. Hahmona Karri/Kerttu on moniääninen kokonaisuus, joka omalta osaltaan kasvattaa koko teoksen polyfonista sointia. Karrin katoamisesta kertovaa lukua edeltää tilanne vanhemman Olli Suomisen elämästä. Miehen vaimo Aino ja poika Lauri ovat kadonneet jälkiä jättämättä, ja vihjeiden toivossa Olli avaa Facebookin, josta löytyy Ainon jättämä kaveripyynnö.

Ainolla oli Ollin lisäksi neljä muuta Facebook-ystävää. Kolme ensimmäistä olivat yhteisiä Ollin kanssa: Leo, Riku ja Anne Blomroos. Toisin kuin Olli jo ehti ajatella jonkin oudon logiikan perusteella, Ainon neljäs ystävä ei ollut Kerttu. (HS 153.)

Löydöstä seuraa takaumana kertomus merkilliseksi muuttuneen Karrin viimeisestä salakäytäväretkestä. Takauman jälkeen tarina jatkuu jälleen keski-ikäisen Ollin kotona tämän koettaessa saada selvyyttä tilanteeseen, jossa hän toteaa vaimonsa ja poikansa kadonneen jälkiä jättämättä, ja jossa yksi vaimon Facebook-ystävistä on Karri. Vaikka Karri katosikin jo Ollin nuoruudessa, on hän Facebookissa yhä läsnä.

Kuten edellisistäkin esimerkeistä käy ilmi, *Harjukaupungin salakäytävät* tapahtuu eri aikatasoissa: juoni etenee sekä 1970-luvun Tourulassa että tämän päivän Jyväskylässä. Toisaalta Ollin todellisuuden nykyhetkeen sekoittuvat niin unet kuin muistotkin. Ollin fyysinen todellisuus ja virtuaalinen todellisuus, joista jälkimmäinen ilmenee sähköpostin ja etenkin Facebookin välityksellä, vuorottelevat. Toisaalta elokuvien maailma rinnastuu Ollin omaan todellisuuteen: elokuvakerhossa tämä on nähnyt elokuvan *Cherbourgin sateenvarjot* ja Jyväskylän keskustassa katusoitaja soittaa musiikkia samaisesta elokuvasta. Jacques Demyn elokuvaan kytkeytyvät myös esimerkiksi Jyväskylän kolme sateenvarjoliikettä persoonallisine myyjättäriineen. Lisäksi Jääskeläisen romaanin hahmojen fyysiset ja henkiset ominaisuudet sekoittuvat yhteen luoden siten moniäänisiä henkilöitä. Esimerkiksi Karri ja Kerttu ovat sama henkilö, mistä huolimatta kummallekin löytyy Facebookista oma profiili.

Genette (1997, 2) kirjoittaa kahden tekstin läsnäolon ilmenevän lainauksien, plagioinnin ja epäsuorien viittausten eli alluusioiden muodossa. Myös eräänlaisena viitattavaan teokseen suuntautuvana kunnianosoituksena toimiva pastissi on tärkeä käsite tekstinvälisiä viittauksia tutkittaessa. Olennaista Haastrupin (1998, 109) mukaan on tekstienvälisten viittausten käyttö ennen kaikkea tietoisena strategiana. Kertaluontoinen sitaatti tai muuhun tekstiin kohdistuva yksittäinen alluusio on tietysti intertekstuaalinen viittaus, mutta se ei vielä tee teoksesta moniäänistä, sillä ääniä

tarvitaan sananmukaisesti useita. Myös parodian avulla voidaan muodostaa dialogista diskurssia, jossa tiedostetaan alkuperäinen parodioitava kohde, jonka kanssa ja kustannuksella keskustelua käydään. Haastrupin näkökulmaa mukaillen polyfonista intertekstuaalisesta teoksesta tekee ennen kaikkea tyyllillisten viittausten itsetiedostava käyttö ja kommentointi.

Haastrupin analyysissä polyfonia ja intertekstuaalisuus jossain määrin rinnastuvat, ensimmäisen tarkentaessa jälkimmäistä. Kyse on tiedostavista viittauksista muihin teksteihin tai elokuvaan tyylikeinojen, ei niinkään esimerkiksi dialogin tasolla. Haastrup käyttää polyfoniaa analyysin välineenä kenties juuri siksi, että intertekstuaalisuudelle on niin monta tulkintaa. Monitulkintaisuutensa vuoksi käsite onkin menettänyt selkeää merkitystään (ks. Makkonen 1991, 9–3, ks. myös Paasi 2013, 21).

Todelliset ja fiktiiviset visuaalisen kulttuurin viittaukset yhdistyvät muissakin kohdeteoksissa. *Harjukaupungin salakäytävissä* kustantaja Suominen käy säännöllisesti elokuvissa, ja näihin elokuvaan viitataan, ei vain niitä nimeämällä, vaan myös esimerkiksi elokuvia siteeraamalla, niiden juonia referoimalla, ja kuvauksilla siitä, minkälaisia tunnetiloja tai mielipiteitä elokuvat ovat henkilöhahmoissa tuoneet esille. Jyväskyläläistä jättitapahtumaa, Neste Oil Rallya, ihmetellessään Olli pohtii kertojan diskurssista käsin:

se hurmoksellinen nautinto, jonka ralliautot ihmisissä nostattivat, ei ollut koskaan avautunut Ollille. Ei, vaikka elokuvakerhossa katsottu *American Graffiti – Svengijengi ’62* [1973] oli saanut hänet harkitsemaan auton ostamista ja lieventänyt epäluuloja hupiautoilua kohtaan. (HS 205.)

Elokvien katsominen vaikuttaa Olliin. Ne saavat hänet muuttamaan ajatteluaan, jopa mielipiteitään: ”[...] lieventänyt epäluuloja hupiautoilua kohtaan”. Elokvaharrastuksen myötä Olli myös alkaa nimetä näkemiään ilmiöitä ja luoda elokuvallisia vertauskuvia arkisista tapahtumista ja kohtaamistaan ihmisistä. Esimerkiksi Ollin himoitsema kupolimallinen sateenvarjo on tälle elokuvista tuttu: ”hän yritti muistaa, missä oli samanlaisen nähnyt. Jossain elokuvassa? *Cherbourgin sateenvarjoissa? Laulavissa sadepisaroissa?* [1952]” (HS 36). Niin ikään Forumissa suuteleva pariskunta saa miehen vertaamaan tilannetta näkemäänsä elokuvaan: Olli muisti elokuvan *Hurjapäät* ja Kathien sanat Johnnille: *Kunpa olisin menossa jonnekin. Kunpa sinä olisit menossa jonnekin. Voisimme mennä yhdessä* (HS 51)⁴⁴. Ollin havainnot ja niitä seuraavat suorat sitaattit todellisista elokuvista eivät kuitenkaan ole vain alluusioita, joina elokuvaviittauksia edellisessä pääluvussa analysoin. Toistuvat, pitkätkin suorat lainaukset elokuvista, elokvien juonten, hahmojen ja näyttelijöiden kuvailu rinnastuu Bahtinin tyyllittelyyn aktivoiden elokvien läsnäolon

⁴⁴ Kyseessä on suora sitaatti László Benedekin elokuvasta *The Wild One* (1953), jossa Kathie Bleekerin hahmo tosiaankin sanoo: “I wish I was going someplace. I wish you were going someplace. We could go together.”

teoksessa, ja luoden moniäänistä liikettä viitatus elokuvan ja Jääskeläisen fiktiivisen teoksen välille.

Fiktiivisen tarinan yhdistäminen esimerkiksi todellisen maailman elokuvaan liittyy myös eri tekstejä toisiinsa moniäänisesti. Rimmon-Kenanin käsittein Haastруп viittaa artikkelissaan intertekstuaaliseen polyfoniaan. Elokuvassa polyfonia hyödyntää muita tekstejä ja ulottuvuuksia ja soveltaa ne omaan konstruktioonsa (Haastруп 1998, 110–111). Haastруп korostaa parodian ohella etenkin tyylyttelyn (stylization) käyttöä elokuvassa yhtenä polyfonian ulottuvuuksista ja keinona kulkea eri tekstien (kuten romaani ja elokuva) välillä viitaten tällä Bahtinin tyylyttelyn määritelmään. Bahtin (1991, 278–279) kirjoittaa kaksiaäänisestä sanasta tarkoittaen sanaa, joka saa alkuperäisen merkitysmuodon lisäksi uusia merkityksiä juuri parodian ja tyylyttelyn avulla. Parodian keinoin muodostuu alkuperäiselle merkitykselle vastakkaisia, tyylyttelyllä taas samankaltaisia merkityksiä.

Himokoneessa klassikkoelokuvia uudelleenkirjoittaville klassiselle kerronnalle tuotetaan uusia, alkuperäisille lausumille vastakkaisia merkityksiä. Esimerkiksi elokuvan *Jaws*⁴⁵ (1975, suomeksi *Tappajahai*) mukaan nimetyssä novellissa ”Tappajahai” haita symboloiva rujo tyttö esitetään yksinäisenä hahmona, joka etsii ystävää ja haluaa vastakaikua ihastukseltaan Niklakselta eikä voi omalle ulkomuodolleen tai kömpelyydelleen mitään. ”Päivi, Ilse ja Ann-Sofi katsoivat myös, mutta heidän katseessaan ei näkynyt jämerää viisautta kuten Niklaksen. Sen sijaan olin erottavinani pelkoa, kauhua ja inhoa. Kaikkiin niihin olin tottunut” (H 47). Vertailun vuoksi *Tappajahai* -elokuvassa jättimäinen valkohai esitetään ennen kaikkea aggressiivisena tappokoneena, jonka ainoa tarkoitus on repiä kappaleiksi viattomia uimareita ja merenkulkijoita. Elokuva on sittemmin vaikuttanut myös ihmisten yleisiin näkemyksiin valkohaiden luonteenlaadusta. *Himokoneen* novellissa voikin havaita uudenlaisen, vastakkaisen luennan alkutekstille.

Haastруп (1998, 110) liittyy kaksiaäänisen sanan teorian elokuvakerronnassa aina klassiseen Hollywood-kerrontaan sen ollen Haastрупin mukaan siis pohjana elokuvalliselle moniäänisyydelle. Klassinen Hollywood-kerronta (classical Hollywood narration) perustuu David Bordwellin, Janet Steigerin ja Kristin Thompsonin yhteistyössä kehittämälle teoreettiselle konstruktiolle ’klassinen Hollywood-elokuva’ (classical Hollywood cinema)⁴⁶. Sittemmin termiä ’klassinen Hollywood-

⁴⁵ Elokuva perustuu Peter Benchleyn samannimiseen romaaniin vuodelta 1974, mutta *Himokoneen* elokuvakontekstissa on perustellumpaa tulkita viittausten liittyvän kuitenkin nimenomaan elokuvaversioon.

⁴⁶ Teoksessa *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960* (1985). Kolmikon tutkimuksessa, jota sittemmin etenkin Bordwell ja Thompson ovat jatkaneet, etsittiin Hollywood-elokuvan kerronnalle tyypillisimpiä ominaisuuksia tutkimalla sataa satunnaisotannalla valittua Hollywood-elokuvaa

kerronta' on käytetty muun muassa tutkittaessa elokuvakerronnan kehitystä. Pohjana on aina klassinen, vakiintuneen aseman saanut kerronnan tapa, johon uudempi elokuvakerronta väistämättä vertautuu.

Henry Bacon (2004, 70–76, ks. myös Seppälä 2012, 8–10) tiivistää hyvin Bordwellin yksityiskohtaisen analyysin perinteisen Hollywood-kerronnan eri pääpiirteistä. Klassiselle Hollywood-elokuvan kerronnalle on tyypillistä erityisesti tarinan luonnollisen jatkuvuuden korostuminen ja kerronnan lineaarisuus. Leikkauksissa pyritään huomaamattomuuteen, ja juoni etenee selkeästi alusta keskikohdan kautta loppuun, jossa päästään johonkin lopputulokseen. Keskiössä on usein enemmän psykologisesti kuin sosiaalisesti motivoituja henkilöitä, jotka kamppailevat ratkaistakseen jonkin ongelman tai saavuttaakseen tietyn päämäärän. Jokainen tilanne on motivoitu kausaalisesti, toisin sanoen yksi asia seuraa loogisesti toista. Äänet, valot ja lavastus pyrkivät tukemaan tarinaa ja sen uskottavaa etenemistä, eivät hajottamaan sitä. Normien ja sääntöjen noudattamisella pyritään täyttämään katsojan odotukset. Kerronnallisesti Hollywood-elokuvassa on neljä vaihetta: tapahtumien ja päämäärien esittely, ongelman ilmaantuminen, tapahtuminen kehittyminen ja lopuksi kliimaksi⁴⁷ (Thompson 1991, 27).

Haastrupin (1998, 110–111) mukaan elokuvassa bahtinilaisella tyyllittelyllä pyritään mukailemaan klassista Hollywood-kerrontaa. Tämä mukailu, ja sen myötä klassisten normien tunnistaminen ja tunnustaminen, luo teokseen moniäänisyyttä, elokuvallista polyfoniaa. Polyfoniolla elokuvassa voidaan myös alleviivata teoksen fiktiivisyyttä, samalla kuin elokuvan mahdollisia eri merkityksiä voidaan lisätä. Eri puheen käytön tapojen, joista tyyllittely on siis yksi, moninaisuus aktivoi elokuvassa eri tekstejä (kuten toinen elokuva tai kaunokirjallinen teksti) tuoden lisämerkityksiä elokuvan omalle konstruktiolle. Bahtinin polyfonian teoriaa voidaan täten käyttää yhtenä työkaluna tutkittaessa liikettä elokuvan ja muiden tekstien välillä, toisin sanoen intertekstuaalisuutta. Moniäänisyys on apuna tarkasteltaessa myös teoksen sisäistä ”äänimaailmaa”, eri kerronnan tasoja ja teoksen itsetiedostavuutta.

Harjukaupungin salakäytävissä elokuvallisuus ja polyfonia kietoutuvat yhteen. Juonen tasolla tyyllitellään näennäisesti Hollywood-kerronnan hengessä, vaikka tosiasiaassa parodioidaan sitä vastaan. Tarinan henkilöt, Olli ja Kerttu ennen kaikkea, pyrkivät kohti uutta, ”cinemaattisempaa”

amerikkalaisen elokuvan kultakaudelta, tarkemmin vuosilta 1917–1960. Paradigma on tekijöiden mukaan syntynyt ennen kaikkea Hollywood-elokuvan maailmanlaajuisen valta-aseman vuoksi. (Bordwell, Steiger & Thompson 2002, xiii–xv)

⁴⁷ “Setup, Complicating Action, Development, Climax.” (Thompson 1991, 27)

elämää myötäillen klassista Hollywood-kerrontaa sanoissaan ja teoissaan. Henkilöt koettavat elää kuin olisivat itse elokuvassa, mutta Bahtinin tyyllittelyltä vaikuttava mukailu tarinan sisällä näyttäytyykin lukijalle jonkinlaisena hassutteluna tai, Bahtinin teoriaan tukeutuen, parodiana. Ollin kulkiessa pitkin Jyväskylää, hän kohtaa tämän tästä ihmisiä joista monet ”tuntuivat lukeneen *Elokuvallisen elämänoppaan*. He näyttivät tavalla tai toisella jonkin elokuvan hahmoilta ja heidän käytöksessään oli tyylikästä draamallisuutta” (HS 95). Teoksessa kohti elokuvallisempaa elämää suuntaavat ihmiset liioittelevat ja heittäytyvät hetkeen unohtaen arjen vaatimukset, pyrkimättäkään ratkaisemaan ongelmiaan vaan yrittäen unohtaa kaiken kuin näyttelemällä jotain, mitä eivät ole. Karan itseapuoppaan neuvoja noudattaville teoksen hahmoille aitoutta kauneutta on se, että on olevinaan kuin fiktiivisessä taideteoksessa, elokuvassa.

On tietysti ymmärrettävää, että Kerttu haluaa olla hänen edessään huoliteltu ja elokuvallisen kaunis. Se sopii Ollille. Hän haluaa itsekin nähdä Kertun niin kauniina ja täydellisenä kuin mahdollista, kunnioituksesta ja kiintymyksestä ja juuri nyt – hänen samastuessaan cinemaattiseen hahmoonsa, jonka hänen elokuvallinen syväminänsä on luonut – jonkinlaisesta rakkaudesta Kerttua kohtaan, jolle asia on niin kovin tärkeä. (HS 233.)

Sen sijaan, että Olli hyväksyisi rakastettunsa sellaisena kun tämä on, hän haluaa nähdä tämän jonkinlaisen elokuvamaisen roolin, ”cinemaattisen hahmon”, kautta. Ollin asenne vain vahvistuu tarinan edetessä ja rakastavaisten suhteen vahvistuessa:

Tänään Kerttu näyttää Grace Kellyltä elokuvasta *Varkaitten paratiisi*. Sama vaaleanpunainen, valkokuvioinen mekko, jossa ei ole hihoja, ja taakse nostetut kultaiset hiukset. Ulkoasu pukee häntä. Ollin tummanharmaa takki ja housut ovat riittävän samanlaiset kuin Gary Grantilla, jotta he voisivat täydentää toisiaan elokuvallisuudessa. (HS 241.)

Vaikka Olli onkin rakastunut juuri Kerttuun, näyttää tämä entistäkin kauniimmalta ollessaan kuin Grace Kelly. Se, että kaunokirjallisen teoksen fiktiiviset henkilöt pyrkivät olemaan kuin audiovisuaalisen teoksen yhtä fiktiivisiä hahmoja, sekoittaa eri tasoja entisestään tehden teoksen tulkitsemisesta vieläkin monimutkaisempaa. Toisaalta pelkkä näytteleminen ei ole tarpeeksi, elokuvalliseksi ihmiseksi on todella tultava:

[Ollin] on silti annettava periksi muutokselle ja antauduttava elokuvallisen syväminän johdatettavaksi perheensä tähden. On heittäydyttävä rakkaustarinaan Kerttu Karan kanssa: pinnallinen teeskentely johtaisi epäonnistumiseen, hän ei ole koskaan osannut näytellä. (HS 239.)

Jääskeläisen monikerroksellinen, takautumilla ja ennakkoinneilla leikittelevä ja kaksi eri loppua tarjoava romaani on jo muodoltaan jotain muuta, kuin mihin klassisiin Hollywood-elokuviin samastuvat tarinan hahmot pyrkivät. Romaanissa hahmojen pyrkimys eheyteen ja harmoniaan näytetään sirpaleisesti ja moniäänisesti kuvauksen tapahtuessa eri ulottuvuuksissa ja yhden hahmon edustaessa useampaa samalla kertaa. Esimerkiksi Kertussa on paitsi tavoittelemaansa Grace Kellyä, myös häivähdys Karria, minkä lisäksi nuori ja vanha Kerttu ja Facebookin Kerttu luovat yhdestä henkilöstä varsin moniulotteista kuvaa.

Lisää tasoja esiintyy paitsi teoksen sisällä, myös fiktiivisestä maailmasta todellista todellisuutta kohti kurottaen. Jääskeläisen teoksessa suunnataan kohti todellista maailmaa tavoitellen paikkojen kuvauksen suhteen mimeettisyyttä, joka sekoittuu fiktiivisen Olli Suomisen fiktiiviseen tarinaan. Tekniikka on mahdollistanut myös teoksen ulkokirjallisen sivujuonte. Jyväskylän kaupungin matkailutoimi on järjestänyt teoksen ilmestymisvuodesta 2010 alkaen romaaniin perustuvia Harjukaupungin salakäytävät -kävelykierroksia⁴⁸, joissa vieraillaan teoksen tapahtumapaikoilla. Tämä luo kiinnostavan sillan teoksen ja todellisen maailman väliin. Romaanissa Kerttu Karan toista teosta, Jyväskylän ”arjesta irtoavia paikkoja, joissa on erityisen tihentynyt tunnelma ja joissa elämä tuntuu tavallista merkityksellisemmältä” (HS 59) kuvailevaa *Maagista kaupunkiopasta* toimittava Olli suunnittelee jo ennen teoksen ilmestymistä yhteistyötä kaupungin matkailutoimen kanssa: ”opastettuja kaupunkikierroksia voisi myydä pakettina turisteille ja asiasta kiinnostuneille paikallisille” (HS 87). Jälleen kohtaavat erilaiset metatasot. Todellisessa Jyväskylässä järjestetyillä kierroksilla on voinut käydä sekä Ollin ja Kertun tarinaan liittyvissä että *Maagisessa kaupunkioppaassa* kuvailluissa paikoissa. Jollain tasolla *Harjukaupungin salakäytävät* onkin eräänlainen fiktiivisen *Maagisen kaupunkioppaan* konkreettinen ruumiillistuma tai metaversio. Romaanissa kuvaillaan teosta, joka neuvoa mihin maagisuutta metsästävän matkailijan tulisi Jyväskylässä mennä, mutta myös käydään kyseisissä paikoissa, joissa tapahtuu juonenkulun kannalta merkittäviä tapahtumia.

Harjukaupungin salakäytävissä esitetty fiktiivinen maailma ei rajoitu pelkästään teoksen sisälle, vaan uteliaimmat lukijat ovat vuoteen 2015 saakka voineet huvitella löytämällä internetistä muun muassa Karrin ja Kertun fiktiivisten hahmojen todelliset Facebook-profiilit, joiden profiilikuvat ja mieltymysten aiheet täsmäävät teoksessa esitettyihin (Kertulla on kuvassa päärynä ja Karrilla nukkuva Hermafroditos). Sitten profiilit on joko suljettu tai poistettu. Facebook näkyykin romaanissa Rimmon-Kenania (ks. 1991, 147–148) mukaillen sekä intra- että intertekstuaalisena polyfoniana, joissa rinnastuksia tapahtuu niin sanan kuin diskurssinkin tasolla. Samalla kun esimerkiksi Kertun ja Ollin yhteiset hetket pitkin Jyväskylää kuvataan Ollin näkökulmasta, kertovat Kertun Facebook -päivitykset samoista tapahtumista, mutta naisen näkökulmasta. Tekstin ulkopuolelle kantautuvana äänenä Facebook toimii sekä konkreettisten internetistä löydettyjen profiilien että jo lukuisten sivustoon liittyvien viittausten avulla. Samalla Facebookin käyttö teoksen sisällä ja ulkopuolella yhdistyy Haastrupin (1998, 111) sanoin faktan ja fiktion rajoilla leikkittelyyn. Facebookia voisikin pitää yhtenä subjektiivisen dokumentin muotona.

⁴⁸ Ks. Jyväskylän kaupungin matkailutoimen, Visit Jyväskylän, internet-sivu: <http://visit.jyvaskyla.fi/hyva-tietaa/opastetut-kierrokset/kavelykierrokset> [tarkistettu 18.1.2016]

Kehyksessäkin viitataan toistuvasti, joskin hieman muunnellen, elokuvaan ja eritoten henkilöihin. Esimerkiksi itsemurhan partaalla käyvä näyttelijätär Lili Garland (K 46) viittaa Howard Hawksin elokuvan *Twentieth Century* (1934) näyttelijättäreeseen Lily Garlandiin, jota näyttelee Mildred Plotka. Tietokonepelaajan nimimerkki Assam Bob (K 77) puolestaan vertautuu tunnettuun egyptiläiseen laulajaan, Bob Azzamiin. *Himokoneessa* todellisen maailman viittaukset liittyvät varsinkin paikkoihin. Novelleissa kuljetaan pääsääntöisesti Helsingin kaduilla ja esimerkiksi Helsingin yliopiston rakennuksissa. Esimerkiksi novellin ”Kuolleiden runoilijoiden seura” päähenkilö Fanny käy lääketieteen luennoilla ”Bårrassa”, Fabianinkatu 35:ssä, jossa vuoteen 1928 saakka tosiaan sijaitsi Helsingin yliopiston anatomian laitos. Nykyisenkin laitoksen entisen ruumiinavaussalin oven yläpuolella oli, kuten Aron novellissa, latinankielinen fraasi ”Hic locus es tubi mors gaudet succurrere vitae” – tämä on se paikka, jossa kuolema iloitsee palvellessaan elämää (ks. H 119, 128; Tarjanne 2011, 20). Aron teos myös liittyy fiktiota edellisen lainauksen kaltaisia tarkkoja kuvauksia todellisesta maailmasta aloittamalla jokaisen osansa (fiktiivisen) elokuvateoreetikko Samuel L. Brimstonen (fiktiivisen) teoksen *Elokuvan peruskäsitteitä* (Peasenhall Printing House, 1956) sitaateilla.⁴⁹

Toisaalta Haastrup (1998, 119) sisällyttää elokuvallisen polyfonian ajatukseensa myös genreillä leikittelyn, tarkoittaen esimerkiksi sellaista elokuvaa, jonka rakenne myötäilee vaikkapa amerikkalaista sitcomia tai esittää viittauksia muihin olemassa oleviin elokuvaan tai taideteoksiin. Lähimpänä jonkin lajin rakenteen mukailua lieenee kohdeteoksista *Lasisilmä*, jossa saippuasarjan ja sen käsikirjoittamisen konventiot kohtaavat tietoisesti romaanin. Tietynlaisena pastissina tai tyylimukaelmana voidaan pitää teoksen kerronnan tapaa, joka vertautuu jatkuvajuonisen televisiosarjan käsikirjoitukseen. Konkreettisia tällaisia viittauksia ovat muun muassa lukujen käsikirjoitusmaiset otsikot, jotka nimeävät aina tapahtumapaikan ja -ajan. Esimerkiksi: ”INT. LUOLA. – – PÄIVÄ” (L 35). Peltolan (2012, 70) mukaan Sinisalon teos on rakennettu käsikirjoituksen ja vaihtuvien kohtausten vuorottelulle. Toisaalta esimerkiksi henkilöhahmot ovat saippuasarjalle tyypilliseen tapaan melko pinnallisia, muutamalla luonteenpiirteellä määriteltyjä. Vaikka Peltola (mp.) tekeekin yleistysten esittäessään teoksen leikittelevän televisiosarjan genrekonventioilla, jotka se on muuttanut kaunokirjalliseen muotoon, on ajatuksessa jotain perää. Absurditkin juonenkäänteet oikeutetaan lukijan ennakko-oletuksia hyödyntämällä, ja tulevista

⁴⁹ Mainituissa esimerkeissä voi myös ajatella että kyseessä olisi dokumentaarinen materiaali. 'Dokumenttaarisuus' on käsitteenä tullut tunnetuksi ennen kaikkea elokuva- ja televisiotutkimuksen kautta. Yksinkertaisimmillaan dokumenttaarisuus viittaa todellisuuspohjaiseen raportointiin ja kuvaa tai esittää kuvaavansa todellista elämää; tapahtuma tallennetaan eli dokumentoidaan jonkun paikalla olleen toimesta, tai esitetty dokumentti perustuu todistettavasti olemassa oleviin asiakirjoihin, esimerkiksi lehtiartikkeleihin ja arkistomateriaaleihin (Ruoho 2011, 112).

tapahtumista kerrotaan tarkkaavaiselle lukijalle etukäteen vihjeiden, toisin sanoen ennakkointien muodossa.

Kuten edeltävissä esimerkeissä olen pyrkinyt osoittamaan, voi polyfonia, moniäänisyys, ilmetä tekstissä eri tavoin. Vaikka käsite ei ole täysin yksiselitteinen, voi sitä hyödyntää yhtenä teoreettisena työkaluna tarkasteltaessa sitä, miten eri äänet muodostavat teoksen. Kyse voi olla saman asian katsomisesta eri suunnista, tässä tapauksessa muun muassa eri henkilöiden näkökulmista. Lisäksi polyfoniolla voidaan tarkoittaa eri tasojen ja todellisuuksien välisiä ääniä, jotka ilmenevät sekä teoksen ulko- että sisäpuolella. Eritoten *Harjukaupungin salakäytävissä* leikitellään eri tasoilla ja äänillä nuoren ja vanhan Ollin, tämän muistojen ja unien, elokuvasitaattien ja Facebook-viestien sulautuessa yhdeksi kokonaisuudeksi.

Bahtinin käyttämää tyylittelyn ajatusta pyritään yhtäältä mukailemaan juonen tasolla, toisaalta hajottamaan takaumien ja ennakkointien sekä yllättävien ja absurdiin tapahtumien hajottamalla kerronnalla, joka muuttaa näennäisen tyylittelyn, Haastrupin mukaan elokuvassa klassisen Hollywood-kerronnan myötäilyn, parodiaksi ja siten alkuperäistä merkitystä hajottavaksi. Myös esimerkiksi Aron novellit ovat näennäisesti hallittuja kokonaisuuksia, joista löytyy tyypillisiä Hollywood-kerronnan elementtejä kuten ratkaisua vaativa ongelma sekä selkeä alku ja keskikohta, mutta usein vaillinaiseksi tai epätyytyttäväksi jäävä loppu. Kohdeteokseni pyrkivät myös ulos omasta kaunokirjallisen, fiktiivisen teoksen olemuksesta muun muassa yhdistelemällä dokumentin omaista materiaalia, kuten todellisia elokuvasitaatteja, fiktiivisen tarinan kerrontaan kurottaen näin teoksen sisältä kohti todellista maailmaa. Esimerkiksi *Harjukaupungin salakäytävissä* fiktiivisille hahmoille luodut todelliset Facebook-profiilit ja muut ulkokirjalliset seikat toimivat teoksen fiktiivistä ja dokumentaarisia elementtejä yhdistelevinä tekijöinä. Elokuvat myös vaikuttavat Jääskeläisen teoksen henkilöiden käytökseen ja sitä myöten juoneen vahvasti. Tutkielmani viimeisessä käsittelyluvussa olen käsitellyt tutkimaani elokuvallista kaunokirjallisuutta media- ja tekstirajat ylittävänä, moniäänisenä hybridinä. Kohdeteosteni elokuvallisuus ilmenee aiemmissa luvuissa esittämien tekniikoiden ohella myös typografisin keinoin, minkä lisäksi teosten maailmojen sisäinen moniäänisyys ja muun muassa hyperrealistisen kuvailun ja suorien viittausten avulla ulkoiseen maailman yhdistävä polyfonia saavat aikaan visuaalisuutta.

5 Lopuksi

Tutkimuksessani olen tarkastellut elokuvallisiksi luokittelemiani piirteitä kohdeteoksissani. Yksi tutkimuksen lähtökohdista on ollut testata elokuvakerronnalle ominaisina pidettyjä rakenteellisia tekniikoita kaunokirjallisuudessa ja havainnoida, tarjoaako teoksissa esiintyvien erilaisten kerronnallisten elementtien lukeminen elokuvallisiksi jotain uutta teosten analyysiin. Kohdeteoksia yhdistävät elokuvallisten kerronnan rakenteiden ja leikkaus- ja kuvaustekniikoiden ohella lukuisat viittaukset elokuviin ja elokuvan tai, kuten *Lasisilmän* tapauksessa, televisiosarjan tekoon.

Sellaisten elokuvakerronnan omiksi keinoiksi käsitettyjen tekniikoiden kuten leikkauksen, kameranliikkeiden ja voice over -kerronnan hyödyntäminen liittää elokuvan ja kirjallisuuden kerronnat yhteen moniulotteiseksi ja -ääniseksi, intermediaaliseksi kokonaisuudeksi, jolle on ominaista pyrkimys tekstuaaliseen liikkeeseen ja visuaalisuuteen. Etenkin leikkauksen ja toiston avulla saadaan aikaan liikkeen tuntua kohdeteoksissa, jotka ikään kuin ylittävät omat kirjalliselle kerronnalle konventionaaliset rajansa luoden visuaalista kaunokirjallista kerrontaa. Etenkin *Kehyksessä* leikkaustekniikan käytöllä on merkitystä teoksen rakenteen kannalta. Osien väliset taitekohdat on toteutettu kuin leikaten; esimerkiksi lomittain ja päällekkäin tapahtuvan osan vaihdon voi nähdä kuin elokuvan ristivaihtona tai häivytyisleikkauksena. Samojen sanojen ja lauseiden toisto eri osissa luo teosten sisäisten takaumien kautta tekstuaalista liikettä teokseen.

Lisäksi ennakkoinnit tai takaumat, jotka ovat muodostuneet muistojen tai unien kautta, voivat muuttua vallitsevaksi kerronnan hetkeksi, eli kerronnan nykyhetki voi aikasiirtymän kautta täysin vaihtua, kuten *Harjukaupungin salakäytävien* Tourulan Viisikon kesäseikkailu -jaksoissa. Jääskeläisen teos toimii monipuolisena esimerkkinä moniäänisestä teoksesta, joka yhdistelee niin eri mediuksia kuin dokumentaarista materiaaliakin. Kohdeteoksista varsinkin *Lasisilmässä* ja *Harjukaupungin salakäytävissä* alleviivataan todellisuuden representaatioon liittyviä kysymyksiä sekoittamalla useita maailmoja sujuvasti keskenään. *Lasisilmä* jäljittelee tyyllillisesti television saippuasarjaa ja *Harjukaupungin salakäytävissä* tarinan hahmot pyrkivät jäljittelemään elokuvallista tapaa olla. Kohdeteoksissa visuaalisen, tutkielman kontekstissa elokuvan, kerronnan keinojen käyttö on näkyvää ja kyseenalaistaa esimerkiksi kerronnan kronologian tai perustelee epäloogisetkin siirtymät ajasta toiseen.

Samaten kerronnan minimalismi ja nopeus lisää etenevyyden ja liikkuvuuden tuntua. *Himokoneen*

novelleista löytyy esimerkkejä niin elokuvallisten alluusioiden kuin elokuvakerronnan tekniikoiden käytöstä. Koska novellikerronta on jo lähtökohtaisesti tiivistä, elokuvalliset otokset, leikkaukset ja kameran liikkeet kirjallisessa käytössä kykenevät tekemään tarinamaailmasta visuaalisemman ja sitä myöten sanallista kerrontaa laajemman. Myös ekfrasis, kuvallisen esityksen sanallinen kuvaaminen, toimii tekstuaalista liikettä ja visuaalisuutta luovana tekniikkana. Samalla kun ekfrasiksen avulla pyritään kirjallistamaan jokin visuaalinen kohde tai kuva, syntyy liikettä; tekstuaalinen kuvaus etenee väistämättä ajassa, vaikka kuvattava kohde olisi pysähtynyt. Tutkimukseni mukaan kirjallisen ja visuaalisen yhdistäminen esimerkiksi ekfrasiksen avulla aikaansaa ennen kaikkea monipuolisen ja -tasaisen kokonaisuuden. Esimerkiksi *Kehyksen* käsikirjoitusmaisia osia tulkitsin käsikirjoituksen visuaalista ulkoasua jäljittelevänä, visuaalisille vaikutteille alttiina kaksoisekfrasiksena.

Olen niin ikään analysoinut erilaisia typografisia keinoja kuten pienempää tai suurempaa kirjasinkokoa, alaviitteitä, kursiiivia, lihavointia tai teoksen vallitsevasta tyylistä poikkeavaa rivitystä, luetteloja ja suoranaisia kuvia, joita käytetään luomaan ennen kaikkea visuaalisia mielikuvia asioista, joita sanoin on vaikea kuvailla. Näin on esimerkiksi *Lasisilmän* tapauksessa, jossa visuaalista kerrontaa edustavat Ansan teoksen diegesiksen ulkopuolelta tulevat, elokuvan voice over -kerrontaan rinnastuvat kommentit, joiden poikkeavalla, alaviitteen omaisella muotoilulla erotetaan kerronta muusta tarinasta omaksi tasokseen. Toisaalta poikkeava rivitys (esimerkiksi yksi sana yhdellä rivillä) nopeuttaa lukemista, jolloin teos etenee nopeammin ja tapahtuu konkreettista liikettä. Erilaisten typografisten kokeilujen ohella olen havainnoinut myös muita kohdeteoksista löytyviä visuaalisia elementtejä, käytännössä *Himokoneen* eri osia nimeäviä välisivuja. Elokuvafilmin alkuruutujen pysähdyskuvat teoksessa viittaavat kuin käynnistettyyn himokoneeseen, elokuvaprojektoriin, sekä kelassa pyörivän filminauhan alkuun, testikuviin ennen varsinaisen elokuvan, tai Aron teoksen tapauksessa novellin, alkua. Kohdeteoksista *Kehys* tarjoaa kenties kaikkein monipuolisimmin esimerkkejä erilaisista typografisista ja kuvallisista mahdollisuuksista lisätä liikettä ja visuaalisuutta romaanissa.

Tutkielman aihe kytkeytyy laajempaan kysymykseen 2000-luvun kotimaisen proosan luonteesta, sen visualisoitumisesta ja taiteen monimedioitumisesta, samalla kun visuaalinen kulttuuri vaikuttaa ja nivoutuu kaikille elämän, nykykulttuurin ja -taiteen eri osa-alueille. Kyse ei ole vain siitä, että elokuvan tekniikoita siirrettäisiin kaunokirjallisuuteen sellaisenaan tai että romaani olisi kirjoitettu ”elokuvan kielellä”. Visuaalisen kulttuurin alituinen läsnäolo on muun muassa synnyttänyt elokuvallisen tavan kirjoittaa, ja se onkin muokannut nykykaunokirjallisuuden tapaa kuvata

maailmaa. Toisaalta myös postmodernismin mukanaan tuoma kerronnan sirpaleisuus ja kronologian tai vallitsevan typografian rikkoutuminen mahdollistaa sen, että kaunokirjallisuus voi ylipäättään olla elokuvallista. Enää kyse ei ole 1920-luvun modernistisista kokeiluista ja tietoisista rajojen rikkomisesta, vaan 2000-luvulla visuaalinen kirjoittaminen ja eri mediumien kerronnan keinojen sekoittaminen ja sekoittuminen tuntuu yksinkertaisesti luontevalta.

Laajemmassa kontekstissa teokset liittyvät myös nykyaikana vallalla olevaan ilmiöön siitä, miten taidetta jäljitellään yksilön arjessa. Facebookissa ja muissa narratiiveissa elämää peilataan esimerkiksi televisioon ja elokuviin, joiden kerronnasta otetaan malleja ja vaikutteita. Teoksissa kommentoidaan ajatusta siitä, miten taide vaikuttaa elämään, eikä toisin päin. Esimerkiksi *Lasisilmässä* taide, teoksen kontekstissa saippuasarja, ja sen konventiot ohjaavat päähenkilön käyttäytymistä. *Harjukaupungin salakäytävissä* elokuvaa mukaileva, sananmukaisesti elokuvallinen elämäntyylä on jotakin parempaa ja tavoiteltavaa, ikään kuin aidompaa, jotain mihin on syytä pyrkiä. Teoksessa esitelty ei-elokuvallisille ihmisille suunnattu self help -opaskin viittaa siihen, että jotain on pielessä, mikäli ei puhu, pukeudu ja käyttäydy kuin elokuvissa. Jääskeläisen romaanissa jopa päähenkilöiden romanssi on elokuvallistettu äärimmilleen, ja jotta kaikki menisi suunnitelmien mukaan, on noudatettava käsikirjoitusta minuutin tarkkuudella, tehtävä tiettyjä liikkeitä ja jopa sanottava tietyt repliikit, sillä tarkoituksena on saavuttaa elokuvan onnellinen loppu – happy end.

Kohdeteokset eivät luonnollisestikaan muodosta kattavaa otantaa kotimaisesta 2000-luvun proosasta, mutta ainakin ne tarjoavat yhden, elokuvallisen, näkökulman nykypäivälle niin tyypilliseen monimediaalisuuteen ja sen tutkimukseen. Kohdeteoksissa elokuvakulttuuri on yhdistetty kaunokirjallisuuteen tavalla, joka omalta osaltaan on mukana luomassa kenties jopa aivan uudentyyppistä visuaalista kirjallisuutta, jossa visuaalisuuden tekniikoita ei pyritä häivyttämään taka-alalle, vaan ne tehdään näkyviksi, kuten olen tutkimuksessani osoittanut. Lähtökohtaisesti nykylukijan on hyväksyttävä epäkonventionaalistenkin keinojen, kuten kuvien, typografian muutosten, moniäänisyyden ja kronologiasta irrottautuvan kerronnan läsnäolo. Mielekäs kirjallisuuden ja elokuvan rakenne- ja tyylikeinojen vertailu on mahdollista pitäen mielessä kummankin taiteenlajin, elokuvan ja kirjallisuuden, ominaispiirteet ja niiden mahdollisuudet tai rajoitukset. Täydellistä vertaamista ei ole mielekästä yrittääkään, mutta erilaisten tekniikoiden ja kerronnan keinojen käytöstä voi käydä hyvää ja tuloksellista keskustelua ja termien yhdenmukaistamista voi käyttää välineenä tutkittaessa sitä, miten eri taiteenlajit vaikuttavat toisiinsa.

Lähteet

Kohdeteokset

Aro, Tuuve 2012: *Himokone: välähdyksiä pimeässä*. Helsinki: WSOY. (=H)

Jääskeläinen, Pasi Ilmari 2010: *Harjukaupungin salakäytävät*. Jyväskylä: Atena. (=HS)

Laajarinne, Jukka 2010: *Kehys*. Jyväskylä: Atena. (=K)

Sinisalo, Johanna 2006: *Lasisilmä*. Helsinki: Teos. (=L)

Tutkimus- ja muu kirjallisuus

Andrew, Dudley 1984: *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford University Press.

Asikainen Suvi 2008: *Pessi ja alluusio: reaalioiden ja intertekstuaalisten viittausten käännökset*
Ennen päivänlaskua ei voi -teoksen englanninnoksessa. Käännöstieteen pro gradu -tutkielma.
Tampereen yliopisto.

Bacon, Henry 1994: *Continuity and Transformation: the Influence of Literature and Drama on Cinema as a Process of Cultural Continuity and Renewal*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

Bacon, Henry 2004: *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: SKS. Alkuperäinen teos ilmestynyt 2000.

Bacon, Henry 2005: *Seitsemäs taide: elokuva ja muut taiteet*. Helsinki: SKS.

Bacon, Henry & Mikkonen, Kai 2008: Mahdottomasta ja rajattomasta adaptaatiosta. *Avain* 1/2008. 94–103

Bahtin, Mihail 1991: *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. Suom. Paula Nieminen & Tapani Laine. Helsinki: Kustannus Oy Orient Express. Alkuperäinen teos ilmestynyt 1929.

Barthes, Roland 1993: *Tekijän kuolema. Tekstin syntymä*. Toim. Lea Rojola. Suom. Lea Rojola & Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino. Alkuperäinen teos ilmestynyt 1973.

- Bazin, André 1995: Elokuvan ilmaisukielen kehitys. Teoksessa *Paras Elokuvakirja*. Toim. Peter von Bagh. Suom. Hilikka Mäki. Helsinki: WSOY. 11–23. Alkuperäinen teos ilmestynyt 1959.
- Bordwell, David 1985: *Narration in the Fiction Film*. Lontoo: Methuen.
- Bordwell, David; Thompson, Kristin & Staiger, Janet 2002: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. Lontoo: Routledge. Alkuperäinen teos 1985.
- Brusila, Riitta 2002: Typografia kulttuurisena kielenä. Teoksessa *Typografia: kieltä vai visuaalisuutta*. Toim. Riitta Brusila. Helsinki: WSOY. 83–96
- Byron, Lord 1819: *Mazeppa*. Lontoo: John Murray.
- Cavell, Stanley 1979: *World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge, Massachusetts & Lontoo: Harvard University Press. Alkuperäinen teos ilmestynyt 1971.
- Chatman, Seymour 1980: *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press. Alkuperäinen teos ilmestynyt 1978.
- Chatman, Seymour 1981: What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa). Teoksessa *On Narrative*. Toim. W. J. T. Michell. Chicago & Lontoo: The University of Chicago Press. 117–136
- Eichenbaum, Boris 2001: Kirjallisuus ja elokuva. Teoksessa *Venäläinen formalismi: antologia*. Toim. Pekka Pesonen & Timo Suni. Suom. Timo Suni. Helsinki: SKS. 282–289. Alkuperäinen teos ilmestynyt 1925.
- Eisenstein, Sergei 1977: *Film Form*. Toim. Jay Leyda. Käänt. Jay Leyda. Lontoo & New York: HBJ Book.
- Eisenstein, Sergei 1978: *Elokuvan muoto*. Suom. Antero Tiusanen, Vesa Oittinen, Veli-Pekka Makkonen, Timo Nieminen, Sakari Toiviainen & Anssi Sinnemäki. Helsinki: Love.
- Elliott, Kamilla 2003: *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ellis, John 1992: *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*. Lontoo: Routledge. Alkuperäinen teos ilmestynyt 1984.
- Flaubert, Gustave 2006: *Madame Bovary*. Pariisi: Flammarion. Alkuperäinen teos ilmestynyt 1856.
- Genette, Gérard 1972: *Figures III*. Pariisi: Seuil.

Genette, Gérard 1980: *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Käänt. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press. Alkuperäinen teos ilmestynyt 1972.

Genette, Gérard 1997: *Palimpsests*. Käänt. Channa Newman & Claude Doubinsky. Lincoln & Lontoo: University of Nebraska Press. Alkuperäinen teos ilmestynyt 1982.

Gibbons, Alison 2012a: Multimodal literature and experimentation. Teoksessa *The Routledge Companion to Experimental Literature*. Toim. Joe Bray, Alison Gibbons & Brian McHale. New York: Routledge. 420–434

Gibbons, Alison 2012b: *Multimodality, Cognition, and Experimental Literature*. New York: Routledge.

Haastrup, Helle Kannik 1998: Cinematic intertextuality – in Polyphonic style. Teoksessa *Cinema Studies into Visual Theory?* Toim. Anu Koivunen & Astrid Söderbergh Widding. Turku: Turun yliopisto. 108–123

Hall, Steven 2007: *The Raw Shark Texts (Haiteksi)*. Edinburgh: Canongate.

Happonen, Sirke 2007: *Vilijonkka ikkunassa: Tove Janssonin muumiteosten kuva, sana ja liike*. Helsinki: WSOY

Hatavara, Mari 2012: Historical Fiction and Ekphrasis in Leena Lander's *The Order*. Teoksessa *Intermedial Arts: Disrupting, Remembering and Transforming Media*. Toim. Leena Eilittä, Liliane Louvel & Sabine Kim. Cambridge: Cambridge Scholars Press. 79–95

Hietala, Nelli 2014: *Käsipohjaa*. Helsinki: Nemo.

Hollsten, Anna 1998: Sana ja kuva – poikkitieteellistä taiteentutkimusta. Teoksessa *Konteksti – tutkimuksen avainsana?* Toim. Päivi Molarius. Helsinki: SKS. 96–101

Hollsten, Anna 2003: "Kaikki nämä kuvat." Sanan ja kuvan suhteesta Bo Carpelanin tuotannossa. Teoksessa *Kuvien kehässä: tutkielmia kirjallisuudesta, poetiikasta ja retoriikasta*. Toim. Vesa Haapala. Helsinki: SKS. 117–143

Holman, Hugh 1978: *Handbook to Literature*. Minneapolis: Bobbs-Merrill Educational Publishing. Alkuperäinen teos ilmestynyt 1936.

Hutcheon, Linda 1988: *The Canadian Postmodern: A Study of Contemporary English-Canadian*

Fiction. Toronto, New York & Oxford: Oxford University Press.

Hutcheon, Linda 2006: *A Theory of Adaptation*. New York & Lontoo: Routledge.

Huttunen, Tomi 1997: Montaasi ja teksti. *Synteesi* 4/1997. 58–79

Jakobson, Roman 1973: Sur l'art verbal des poètes-peintres Blake, Rousseau et Klee. Teoksessa *Huit questions de poétique*. Pariisi: Éditions du Seuil. 127–160

Juntunen, Max 1997: *Elävän kuvan sanasto: elokuva-, televisio- ja videoalan keskeiset käsitteet*. Helsinki: Edita.

Kaipiainen, Merja 2006: *Virginia Woolf, Modernism and the Visual Arts*. Englantilaisen filologian lisensiaatintutkimus. Tampereen yliopisto.

Kantola, Janna 2001: *Runous plus: tutkielmia modernismin jälkeisestä runoudesta*. Helsinki: Palmenia.

Kaukoniemi, Henna 2012: ”*Ensemble, et que vogue la galère.*” *Moniäänisen perhediskurssin rakentuminen Anna Gavaldan romaanissa*. Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.

Kauppinen, Touko 2011: ”*Maailma, muoto.*” *Elokuvamaiset liikkuvan kuvan runot Kari Aronpuron ja Pentti Saarikosken 1960-luvun alkupuolen teoksissa*. Suomen kirjallisuuden pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.

Kejonen, Pentti 1980: *Elokuva ja kirjallisuus*. Oulu: Oulun kunnallinen elokuvatoiminta.

Keskinen, Mikko 2008: *Audio Book: Essays on Sound Technologies in Narrative Fiction*. Lanham: Lexington Books.

Kitti, Henni 2014: *Elävän näköiset*. Helsinki: WSOY.

Kukkonen, Karin 2010: *Storytelling Beyond Postmodernism: Fables and the Fairy Tale*. Tampere: Tampere University Press.

Kylätasku, Jussi 1984: Romaani, näytelmä, elokuvakäsikirjoitus. Teoksessa *Kirjallisuuden ja elokuvan suhteista*. Toim. Pirjo Vaittinen. Turku: Turun yliopisto. 60–73

Käkelä-Puumala, Tiina & Lehtinen, Kai 2008: *Yhteisyyden ja yhteismitattomuuden poetiikkaa*:

kirjallisuus, muut taiteet ja mediat. *Avain* 1/2008. 3–5

Laarni, Jari 2002: Tekstin graafisen ulkoasun vaikutus lukemisen tehokkuuteen. Teoksessa *Typografia: kieltä vai visuaalisuutta*. Toim. Riitta Brusila. Helsinki: WSOY. 125–154

Laukka, Maria 2001: Sotketut peikon kasvot: kuvakirjat ja kirjojen kuvat. Teoksessa *Kirjaseikkailu: lasten- ja nuortenkirjallisuuden opas*. Toim. Tuula Korolainen. Helsinki: Tammi. 63–76

Lehtonen, Mikko 2001: *Post scriptum: kirja medioitumisen aikakaudella*. Tampere: Vastapaino.

Leppihalme, Ritva 1994: *Culture Bumps: On the Translation of Allusions*. Helsinki: Helsinki University Press.

Lievonen, Sonja 2014: *Musteläiskätesti: sanalliset ja käsitteelliset kuvat Steven Hallin romaanissa The Raw Shark Texts*. Kirjallisuuden pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto.

Lipson, Katri 2012: *Jäätelökauppias*. Helsinki: Tammi.

Lotman, Jurij 1981: *Semiotics of Cinema*. Ann Arbor: University of Michigan. Alkuperäinen teos ilmestynyt 1976.

Lotman, Juri 1989: Elokuvan semiotiikkaa ja elokuvaestetiikan ongelmia. Teoksessa *Merkkien maailma: kirjoitelmia semiotiikasta*. Suom. Erkki Peuranen. Helsinki: SN-kirjat. 7–112. Alkuperäinen teos ilmestynyt 1973.

Lukkarila, Matti & Riihimäki, Tapio 2000: *Pietarin formalistit*. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto.

Makkonen, Anna 1991: Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa? Teoksessa *Intertekstuaalisuus: suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Helsinki: SKS. 9–30

Marttinen, Heta 2015: *Rajan tiloja: luonnollisuus, luonnottomuus ja epäluonnottomuus 2000-luvun pohjoismaisissa autofiktioissa*. Jyväskylän yliopisto. Jyväskylä Studies in Humanities 259.

McFarlane, Brian 1996: *Novel to Film: an Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press.

McHale, Brian 1992: *Constructing Postmodernism*. Lontoo & New York: Routledge.

McHale, Brian 1993: *Postmodernist Fiction*. New York: Methuen. Alkuperäinen teos ilmestynyt 1987.

Mikkonen, Kai 2005: *Kuva ja sana: kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Tampere: Gaudeamus.

Mikkonen, Kai 2010: Kuvat ilman sanoja, sarja ilman kuvia. Sarjakuvakertomuksen ainutlaatuinen ja ”luonnollinen” fokalisaatio. Teoksessa *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset: jälkiklassisen narratologian suuntia*. Toim. Mari Hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi. Helsinki: Gaudeamus. 303–330

Mitchell, W.J.T. 1994: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago & Lontoo: The University of Chicago Press.

Montgomery, L. M. 1998: *Anne of Green Gables*. Auckland, Lontoo, New York, Sydney & Toronto: Bantam Books. Alkuperäinen teos ilmestynyt 1908.

Nissilä, Lasse 2001: *Synesthesia – tietoisuuden mielikuvat: synestesian ja sen musiikillisten yhteyksien laadullinen tarkastelu*. Musiikkikasvatuksen pro gradu -tutkielma. Oulun yliopisto.

Nummelin, Juri 2015: *50 kirjaa 50 elokuvaa*. Helsinki: Avain.

Nummi, Jyrki 1993: *Jalon kansan parhaat voimat: kansalliset kuvat ja Väinö Linnan romaanit Tuntematon sotilas ja Täällä pohjantähden alla*. Juva: WSOY.

Nyqvist, Sanna 2010: Monimuotoinen pastissi kirjallisuuden käsitteenä ja ilmiönä. *Avain* 2/2010. 50–56

Paasi, Laura 2013: *Orfeus ja hai: oudon elämäntarinan rakentuminen Steven Hallin romaanissa Haiteksti*. Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto

Paavolainen, Olavi 1929: *Nykyaikaa etsimässä: esseitä ja pakinoita*. Helsinki: Otava.

Panko, Julia 2011: “Memory Pressed Flat into Text.” The Importance of Print in Steven Hall’s *The Raw Shark Texts*. *Contemporary Literature* 2/2011. 264–297

Peltola, Jutta 2012: *Metafiktio ja realistisen todellisuuden kuvauksen ongelma Johanna Sinisalon romaanissa Lasisilmä*. Suomen kirjallisuuden pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.

Pihlajamäki, Mirva 2010: *Peritekstit ja niiden suhde päätekstiin Kari Hotakaisen teoksessa Iisakin kirkko ja Pauli Kohelon teoksessa Ohessa tilinumeroni*. Suomen kirjallisuuden pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.

- Prohm, Alan 2008: Visual Poetry: Artists' Writing in a Para-literary Age. *Avain* 1/2008. 77–87
- Rae, Reijo 1988: Televisio ei ole ikkuna maailmaan. Teoksessa *Lukemisen luokkakuva*. Toim. Tuula Korolainen & Hilja Mörsäri. Helsinki: Äidinkielen Opettajain Liitto. 157–172
- Rimmon-Kenan, Shlomith 1991: *Kertomuksen poetiikka*. Suom. Auli Viikari. Helsinki: SKS. Alkuperäinen teos ilmestynyt 1983.
- Ruoho, Iiris 2011: Televisiosarjan dokumentaarisuus faktan ja fiktion rajalla. Teoksessa *Televisioita: mediakulttuurin muuttuvat muodot*. Toim. Sari Elfving & Mari Pajala. Helsinki: Gaudeamus. 112–132
- Saariluoma, Liisa 1998: Siteeraamisen funktiot Thomas Mannin 'montaasiromaanissa'. Teoksessa *Interteksti ja Konteksti*. Toim. Liisa Saariluoma & Marja-Leena Hakkarainen. Helsinki: SKS. 51–81
- Salmi, Hannu 1993: *Elokuva ja historia*. Helsinki: Painatuskeskus.
- Scott, David 2001: 'L'art verbal des poètes-peintres: The Text/image Problem in the Context of Blake's 'Infant Sorrow' as Analysed by Roman Jakobson in *L'art verbal des poètes-peintres Blake, Rousseau et Klee*. *World & Image* 3/2001. 208-218
- Seed, David 2009: *Cinematic Fictions: The Impact of the Cinema on the American Novel Up to World War II*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Seppälä, Jaakko 2012: *Hollywood tulee Suomeen: yhdysvaltalaisen elokuvien maahantuonti ja vastaanotto kaksikymmentäluvun Suomessa*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Shail, Andrew 2012: *The Cinema and the Origins of Literary Modernism*. New York & Lontoo: Routledge.
- Stam, Robert; Burgoyne, Robert & Flitterman-Lewis, Sandy 1992: *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*. London: Routledge.
- Stam, Robert 2005a: Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. Teoksessa *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Toim. Robert Stam & Alessandra Raengo. Malden: Blackwell. 1–52
- Stam, Robert 2005b: *Literature Through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Malden: Blackwell.

- Tammi, Pekka 1991: Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennöistä: johdatusta Kiril Taranovskin analyysometodiin. Teoksessa *Intertekstuaalisuus: suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Helsinki: SKS. 60–103
- Tarjanne, Hilla 2011: Koristemaalausta anatomian laitoksella. *Väri ja Pinta* 5/2011. 20–23
- Thompson, Kristin 1999: *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge: Harvard University Press.
- Toiviainen, Sakari 1988: Elokuvan ja kirjallisuuden kieli ja mieli. Teoksessa *Lukemisen luokkakuv*. Toim. Tuula Korolainen & Hilja Mörsäri. Helsinki: Äidinkielen Opettajain Liitto. 153–156
- Trotter, David 2007: *Cinema and Modernism*. Malden: Blackwell Publishing.
- Tuokko, Ville 2005: "Vaikka kaikki näyttää vain tältä vuorokaudelta." Heikki Turusen *Kivenpyörittäjän kylän ja Markku Pölösen romaanifilmatisoinnin kerronnan ajan vertailua*. Suomen kirjallisuuden pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.
- Turim, Maureen 1989: *Flashbacks in Film: Memory & History*. New York & Lontoo: Routledge.
- Tynjanov, Juri 2001: Elokuvan perusteista. Teoksessa *Venäläinen formalismi: antologia*. Toim. Pekka Pesonen & Timo Suni. Suom. Timo Suni. Helsinki: SKS. Alkuperäinen artikkeli ilmestynyt 1927.
- Vacklin, Anders 2007: Kohtaus ja kohtaustyypit. Teoksessa *Elokuvan runousoppia: käsikirjoittamisen syventävät tiedot*. Toim. Anders Vacklin, Janne Rosenvall & Are Nikkinen. Helsinki: Like. 102–129
- Vehmas-Lehto, Inkeri 1999: *Kopiointia vai kommunikointia?: johdatus käännösteoriaan*. Helsinki: Finn Lectura.
- Veivo, Harri 2011: *Portti ja polku: tutkimus kirjallisuuden semiotiikasta*. Helsinki: SKS.

Sähköiset lähteet

Huttunen, Tomi 2005: *Montaasikulttuuri*. [www-dokumentti]. Helsingin Yliopisto 1.9.2005.
<http://www.helsinki.fi/venaja/e-materiaali/mosaiikki/fi3/th3.htm#Montaasikirjallisuus> [tarkistettu 18.1.2016].

Kurikka, Kaisa 2012: *Elokuvat kääntyvät proosaksi*. [www-dokumentti]. *Turun Sanomat* 7.5.2012.
<http://www.ts.fi/kulttuuri/kirjat/343025/Elokuvat+kaantuvat+proosaksi> [tarkistettu 18.1.2016]

Nousiainen, Anu 2015: *Syvällä*. [www-dokumentti]. *Helsingin Sanomat* 7.6.2014.
<http://dynamic.hs.fi/2014/syvalla/> [tarkistettu 18.1.2016]

Salomaa, Tapio 2010: *Fantastiseksi estetisoitu todellisuus*. [www-dokumentti]. Kiiltomato.net 1.12.2010. <http://www.kiiltomato.net/pasi-ilmari-jaaskelainen-harjukaupungin-salakaytavat/> [tarkistettu 18.1.2016]

Elokuvat ja televisiosarjat

Benedek, László 1953: *The Wild One*. Käsikirjoitus John Paxton & Ben Maddow. Tuotanto Stanley Kramer Productions.

Boyle, Danny 2008: *Slumdog Millionaire*. Käsikirjoitus Simon Beaufoy. Tuotanto Celador Films & Film4 Productions.

Buñuel, Luis 1929: *Un Chien Andalou*. Suomeksi *Andalusialainen koira*. Käsikirjoitus Salvador Dalí & Luis Buñuel. Tuotanto Salvador Dalí & Luis Buñuel.

Curtiz, Michael 1942: *Casablanca*. Käsikirjoitus Julius J. Epstein, Philip G. Epstein, Howard Koch & Casey Robinson. Tuotanto Warner Bros. & First National Pictures.

Demy, Jacques 1964: *Les Parapluies de Cherbourg*. Suomeksi *Cherbourgin sateenvarjat*. Käsikirjoitus Jacques Demy. Tuotanto Parc Film, Madeleine Films & Beta Film.

Edwards, Blake 1961: *Breakfast at Tiffany's*. Suomeksi *Aamiainen Tiffanylla*. Käsikirjoitus George Axelrod. Tuotanto Paramount Pictures.

Eisenstein, Sergei 1925: *Bronenosets Potjomkin*. Suomeksi *Panssarilaiva Potemkin*. Käsikirjoitus Nina Agadzhanova, Nikolai Aseyev & Sergei Eisenstein. Tuotanto Goskino.

Fincher, David 1999: *Fight Club*. Käsikirjoitus Jim Uhls. Tuotanto Fox 2000 Pictures, Regency Enterprises & Taurus Film.

Fong, Darryl 2003: *Kung Phooey!*. Käsikirjoitus Darryl Fong. Tuotanto Kung Phooey Productions & LLC Nakota Films.

Hawks, Howard 1934: *Twentieth Century*. Käsikirjoitus Charles MacArthur & Ben Hecht. Tuotanto Columbia Pictures.

Heller, André & Schiderer Othmar, 2002: *Im toten Winkel - Hitlers Sekretärin*. Suomeksi *Kuollut kulma – Hitlerin sihteeri*. Käsikirjoitus André Heller & Othmar Schmiderer. Tuotanto Dor Film Produktionsgesellschaft.

Hitchcock, Alfred 1958: *Vertigo*. Käsikirjoitus Alec Coppel & Samuel A. Taylor. Tuotanto Paramount Pictures & Alfred J. Hitchcock Productions.

James, Dominic 2011: *Angle Mort*. Käsikirjoitus Martin Girard. Tuotanto Caramel Films.

Jeunet, Jean-Pierre 2011: *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*. Suomeksi *Amélie*. Käsikirjoitus Jean-Pierre Jeunet & Guillaume Laurant. Tuotanto UGC, Victoire Productions, Tapioca Films, France 3 Cinéma & MMC Independent.

Kubrick, Stanley 1978: *Full Metal Jacket*. Käsikirjoitus Stanley Kubrick, Gustav Hasford & Michael Herr. Tuotanto Warner Bros. Pictures.

Mackendrick, Alexander 1957: *Sweet Smell of Success*. Suomeksi *Menestyksen huuma*. Käsikirjoitus Clifford Odets & Ernest Lehman. Tuotanto Hill-Hecht-Lancaster Productions.

Resnais, Alain 1959: *Hiroshima Mon Amour*. Käsikirjoitus Marguarite Duras. Tuotanto Pathé Overseas Productions, Argos Films, Como Films & Daiei Studios.

Ross, Herbert 1972: *Play It Again, Sam*. Käsikirjoitus Woody Allen. Tuotanto APJAC Productions.

Scorsese, Martin 1976: *Taxi Driver*. Suomeksi *Taksikuski*. Käsikirjoitus Paul Schrader. Tuotanto Columbia Pictures.

Scorsese, Martin 1990: *Goodfellas*. Käsikirjoitus Nicholas Pileggi & Martin Scorsese. Tuotanto Warner Bros.

Spielberg, Steven 1975: *Jaws*. Suomeksi *Tappajahai*. Käsikirjoitus Peter Benchley & Carl Gottlieb. Tuotanto Universal Pictures & Zanuck-Brown Productions.

Sullivan, Kevin 1985: *Anne Green of Gables*. [televisiosarja]. Käsikirjoitus Lucy Maud Montgomery, Kevin Sullivan & Joe Wiesenfeld. Tuotanto Anne of Green Gables Productions, Sullivan Entertainment, TV-60 Filmproduktion & WonderWorks.

Weir, Peter 1989: *Dead Poets Society*. Suomeksi *Kuolleiden runoilijoiden seura*. Käsikirjoitus Tom Schulman. Tuotanto Buena Vista Pictures.

Welles, Orson 1941: *Citizen Kane*. Käsikirjoitus Herman J. Mankiewicz & Orson Welles. Tuotanto Mercury Productions & RKO Pictures.

Liitteet

Kuvaliite 1 (L 289)

289

INT. TARUN KÄMPPÄ. -- YÖ

Havahdun keskellä yötä siihen, että seison asuntoni ikkunan ääressä, katulamppujen sisään siilautuvassa valossa.

Minut on herättänyt savun ja suolan tuoksu.

Kädessäni on salamimakkaranpalanen.

Ikkunaan on ilmestynyt himmeinä rasvaisina vetoina, virheettömänä peilikirjoituksena, teksti: TULE TAKAISIN.

(Montako kertaa on sanottava, että studiokuvaan ei kirjoiteta mitään ikkunoista katselua? Lavasteesta ei näe ulos, ei sisään, sinne tuleva vuorokauden valo on pelkkää illuusiota. Alkeellista. – Ansa.)

Energisimpinä hetkinään filosofi saattoi huomata, että yksi jos toinenkin osoitti aktivoitumisen merkkejä, mutta mitkä olivat luennoimisen todelliset vaikutukset? Kantoivatko hänen sanansa yhtään kauemmas kuin jos hän säikäyttäisi jonkun huutamalla: Pöö!²

Itsensä kokonaisvaltaisessa likoon laittamisessa oli jotakin hyvin turhauttavaa. Antaa kaikkensa tietämättä, ottaako kukaan sitä vastaan. Hän ei tiennyt, ymmärsikö oppilaitaan tai ymmärsivätkö he heitä. Välissä oli raja, he olivat toisistaan irrallisia yksilöitä³.

Hän ei tiennyt, mutta uskoa⁴ hänen täytyi. Ainoastaan usko tekemisen merkityksellisyyteen pystyi pitämään hänet vauhdissa, huitomassa ja puhumassa.

Kaksituntisen luennon jälkeen hän oli aivan kuitti ja valmis palkitsemaan itsensä. Kotimatalla hän poikkesi ruokakauppaan ostaakseen pullollisen punaviiniä.

² Massaluento itsessään oli ongelmallinen opetusmuoto. Siinä oletettiin kahdensadan opiskelijan samankaltaisuus heidän kyvyssään ottaa asioita vastaan. Luennoitsijan piti siis selittää tavoilla, jotka olivat mahdollisimman monen käsitettävissä. Tämä taas asetti merkittäviä rajoituksia sen suhteen, mitä hän pystyi sanomaan. Kovin syvälle ei ollut mahdollista päästä sellaisten opiskelijoiden kanssa, jotka eivät jo valmiiksi olleet kovin syvällä.

³ Mielen välinen kuilu, jota hän yritti esityksellään kaventaa, oli kenties ylittämätön. Toisen mielenliikkeet joutui lopulta kuitenkin tulkitsemaan hänen tekemistensä kautta.

⁴ Jos tietoa tarkasteltiin klassisen analyysin mukaisesti hyvin perusteltuna totena uskomuksena – sinänsä ongelmallinen käsitys – saattoi väitelauseeseen uskomisen joissakin pragmaattisissa erityistapauksissa olla itsensä oikeutus eli hyvä perustelu ja johtaa itsensä toteutumiseen. Uskomus saattoi siis subjektin käyttäytymistä ohjatessaan muuttua tiedoksi.

Valinta⁵ ei ollut helppo, sillä hän suhtautui viinintuntemukseen skeptisesti. Jos yksi viini oli hyvää, saattoiko toinen olla todella niin paljon parempaa, että siitä kannattaisi maksaa moninkertainen hinta? Hän oli lukenut, että jopa ammattimaiset viinintuntijat menivät halpaan, jos valkoviini värjättiin punaiseksi.

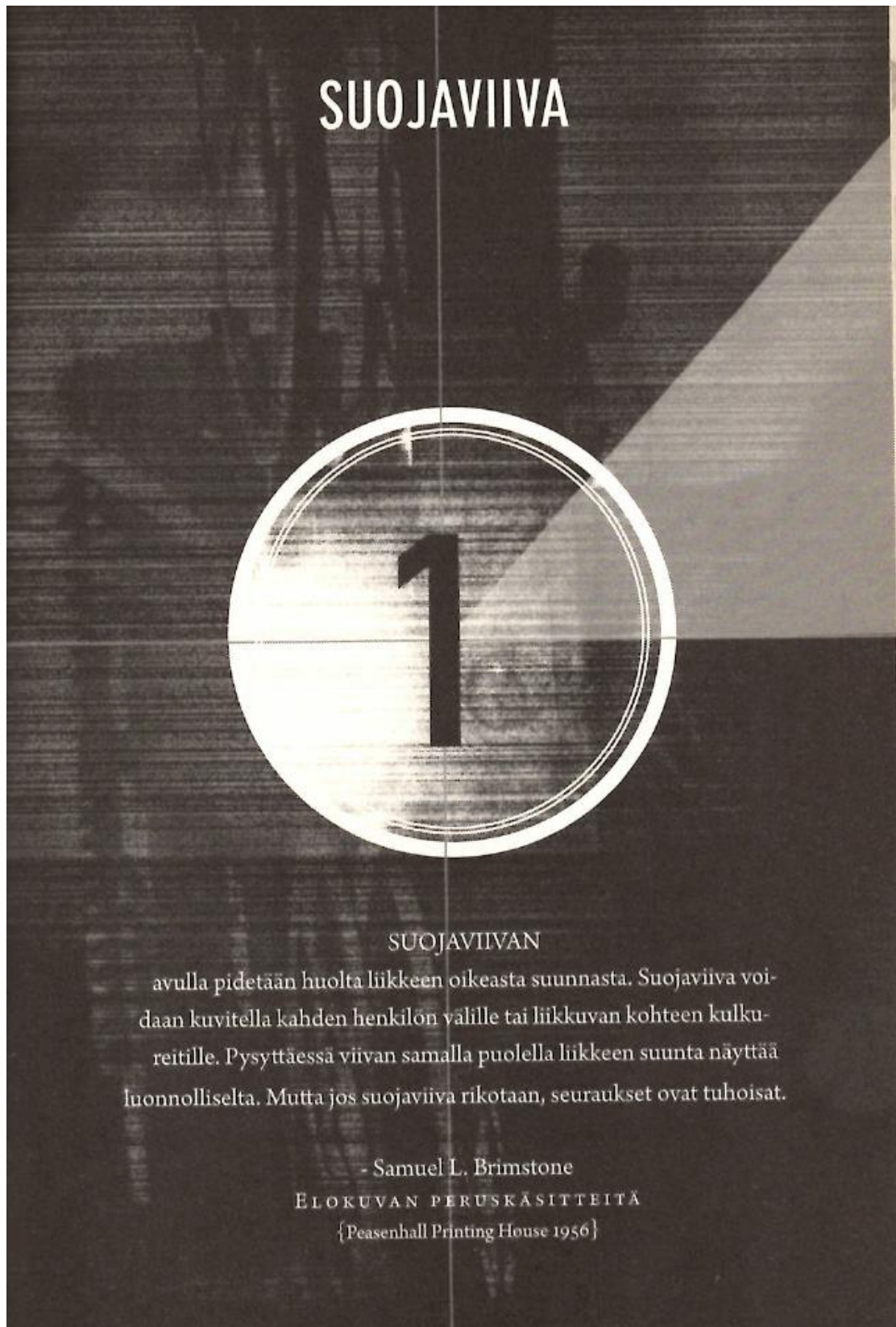
Pulloissa oli erinäköisiä etikettejä ja niiden alla hie-
man erilaisia luonnehdintoja. Mutta kun oli valinnut täy-
teläisyysasteen, pehmeuden ja voimakkuuden, jäi jäljelle
edelleen liikaa valinnanvaraa. Hän päätti ostaa jotakin lu-
kuisista cabernet sauvignonin ja merlot'n sekoituksista.

Mutta mistä ne hinnatkin muodostuivat?

Jossain päin maailmaa työvoima oli tietenkin kalliim-
paa. Oliko siellä tuotettu viini eettisempää?⁶ Sitten olivat
kuljetus- ja varastointikulut. Kaikkein eniten viineissä
taisivat kuitenkin maksaa mielikuvat. Niiden eteen oli
tehty työtä vuosisatojen ajan. Ne olivat immateriaalisia
ja imaginaarisia mutta silti aivan olemassa olevia olioita,
ja niinpä tiettyä tai tietynlaista viiniä nauttiessaan ju-

⁵ Kyseessä oli aito valintatilanne vain, mikäli ihmisellä oli vapaa tahto. Tutkimukset olivat kuitenkin antaneet viitteitä siihen suuntaan, että tahdon vapaus oli pelkkä jälkikäteen sepitetty narratiivi. Kun koehenkilöiden aivojen motorisia osia oli ärsytetty siten, että heidät oli saatu koukistamaan sormeaan, olivat koehenkilöt kokeneet koukistaneensa sormeaan itse eivätkä ulkoisesta ohjauksesta. Tämä on omiaan tukemaan ajatusta, että minuus ei olekaan päättävä toimija vaan ainoastaan tulkitseva reflektioija.

⁶ Arviointi olisi kai käytännössä tehtävä utilitaristisin perustein, mutta mitkä olivat yksittäisen kuluttajan mahdollisuudet arvioida tietystä viinipullostä aiheutuvia hyötyjä ja haittoja?



לְכוּ יִתְּנוּ אֲדָנֵי הוּא, לָכֶם--אוֹת: הִנֵּה הָעֹלָמָה,
הָרָה וְיִלְדֵת בֶּן, וְקִרְאֵת שְׁמוֹ, עֲמֵנוּ אֵל.

וְהוּא מַחֲלֵל מִפְּשָׁעֵנוּ, מִדְּכָא מַעֲוֹנֹתֵינוּ.

מַעֲמַל נִפְשׁוֹ, יִרְאֶה יִשְׁבַּע--בִּדְעָתוֹ יִצְדִּיק צָדִיק
עַבְדִּי, לְרַבִּים; וְעֹנֶתֶם, הוּא יִסְבֹּל.

לְכוּ אַחֲלֶק-לוֹ בְּרַבִּים,
וְאֶת-עֲצוּמִים יַחֲלֶק שְׁלָל,
תַּחַת אֲשֶׁר הָעֵרָה לַמּוֹת נִפְשׁוֹ,
וְאֶת-פְּשָׁעִים נִמְנָה; וְהוּא חֲטָא-רַבִּים נָשָׂא,
וְלִפְשָׁעִים יִפְגִּיעַ.

Jälkikuvat kestäisivät niin pitkään, että voisin lukea niitä tentin ajan ja läpäisisin kokeen.

Niin ne kestivätkin. Tuo kirjoitus loimusi silmissäni niin, etten pystynyt näkemään mitään muuta. Koekysymyksiä en kyennyt lukemaan saatikka vastaamaan niihin.

Jälkikuvat pysyivät verkkokalvoillani koko seuraavan viikon, silmäni punoittivat, ja tuntui kuin niissä olisi tikkuja. Pelkäsin jo tehneeni itselleni pysyvää vahinkoa, mutta hiljalleen kirjaimet himmenivät. Aloin uskoa, että näkisin vielä normaalisti.

Niin myös kävi. Viikon päästä pystyin jo jatkamaan opintojani, mutta jonkin ajan kuluttua sain ensimmäisen kohtaukseni. Se alkoi päänsärkynä, sitten silmissäni alkoi leimahdella. Pidin sitä ensin tavallisena migreeninä, jollaista itselläni ei tosin ollut aiemmin ollut, kunnes huomasin, että välkkyvät näköhäiriöt olivat lunttausyrityksen jälkikuvia. Heprealaiset kirjaimet hehkuivat edessäni, katsoinpa minne hyvänsä. Mutta vain osa sapluunan merkeistä oli syttynyt.

ה א ,
ה
ש א
ר
א
ה
ה ,

Kesti tovin, ennen kuin oivalsin. Näköhäirioni olikin viesti! *Ehje ašer ehje*. Sen lauseen tunnistin ilman kielipäättäkin. *Minä olen, mikä minä olen*. Kädenpuristus, niin kuin tietokoneilla. Varmistus siitä, että kommunikaatio toimii. Että tiedän, kenen kanssa olen tekemisissä.

Se oli Jumalan puhetta.

Kirjaimet katosivat, kun olin ymmärtänyt näkemäni.

Myöhemmin aloin saada merkityksellisempiä viestejä. Ohjeita. Heprealaisista kirjaimista huolimatta ne tulivat nyt englanniksi. Mene sinne. Tee tätä. Sano noin. Joskus ohjeiden merkitys on selvinnyt, kun olen noudattanut niitä. Olen pelastanut eksyneitä lapsia, diagnosoinut sairauksia, kertonut ihmisille, mitä heidän kadonneille lähimmäisilleen on tapahtunut. Ja aivan yhtä usein on ohjeiden ja tekojeni merkitys jäänyt ymmärtämättä. En tiedä, miksi olen tehnyt mitä olen tehnyt. Aivan kuten tänään, kun liekehtivät kirjaimet ohjasivat minut tänne, neuvoivat miten pääsen vartijoiden ohi ja kehottivat sitten välittämään viestin.

